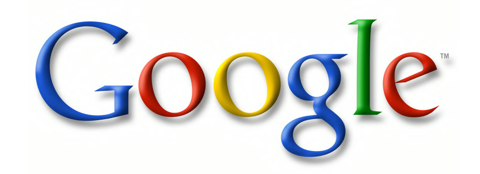
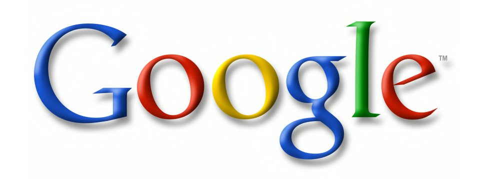
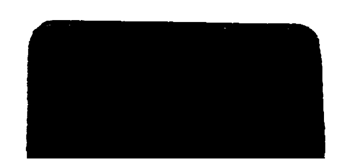






SYSTÈME

DES

BEAUX-ARTS.

SYSTÈME

DES

BEAUX-ARTS.

(1509) SAINT-CLOUD. — IMPRIMERIE DE Mme Ve BELIN.

SYSTÈME

DES

BEAUX-ARTS

PAR

W. F. HÉGEL,

TRADUIT

PAR CH. BÉNARD,

DOCTEUR ÈS LETTRES, PROFESSEUR DE PHILOSOPHIE AU LYCÉE CHARLEMAGN
A PARIS.

DEUXIÈME ÉDITION.

TOME TROISIÈME.

PARIS,

LIBRAIRIE PHILOSOPHIQUE DE LADRANGE,

41, RUE SAINT-ANDRÉ-DES-ARTS.

1860.

SYSTÈME

DES

BEAUX-ARTS.

CHAPITRE TROISIÈME.

II.—POÉSIE LYRIQUE.

La sculpture et la peinture mettent sous nos yeux les objets dans leur réalité visible. Il n'en est pas de même de la poésie : celle-ci se borne à évoquer des images dans notre esprit, et à exciter dans l'âme des sentiments. Déjà, sous ce rapport, ce qui domine chez elle, même dans les œuvres où elle donne le plus de vérité sensible à ses tableaux, c'est le côté *subjectif*. Aussi, ses créations tiennent de plus près à l'esprit que celles des arts du dessin. Toutefois, le propre de la poésie épique étant d'exposer le sujet, soit dans sa généralité substantielle, soit d'une manière qui se rapproche encore des procédés de la sculp-

ture et de la peinture, le poëte, du moins au point culminant de cet art, s'efface devant les événements qui semblent se dérouler d'eux-mêmes. Pour échapper à cette tendance qui l'entraîne au dehors, il faut, maintenant, que l'âme rapporte à elle-même l'ensemble des objets et des rapports extérieurs, et qu'elle les pénètre de sa pensée la plus intime. D'un autre côté, tout en se concentrant en elle-même, elle doit faire jour à ses impressions, ouvrir les yeux et les oreilles; et, au lieu de se renfermer dans un sentiment muet, donner l'essor à l'imagination, prêter une voix et un langage aux pensées et aux sentiments dont elle est remplie. Or, par cela même que ce genre d'expression est exclu de la narration épique, où les personnages et les événements seuls doivent occuper la scène, cette forme *subjective* de la poésie a d'autant plus le droit de se développer dans un cercle à part, indépendant de l'épopée. Dès lors, en effet, l'esprit, se détachant des objets, se replie sur lui-même, regarde dans sa propre conscience et donne satisfaction au besoin qui le sollicite de se représenter, non la réalité extérieure, mais ses propres sentiments, ses réflexions, ses impressions, en un mot, le fond de sa pensée et les mouvements de sa vie intime. D'un autre côté, pour que cette révélation de l'âme ne se confonde pas avec l'expression accidentelle des sentiments ordinaires, et qu'elle affecte la forme de la pensée poétique, il est nécessaire que les idées et les impressions que le poëte décrit, tout en lui étant personnelles, conservent une valeur générale, qu'ils soient les sentiments vrais de la

nature humaine pour lesquels la poésie crée, d'une manière vivante, une expression également vraie.

En même temps, si la simple expression de la douleur et de la joie soulage le cœur, les épanchements de la poésie lyrique peuvent aussi rendre un égal service. Cependant elle ne se borne pas à l'emploi de ce moyen vulgaire; elle a une mission plus haute : celle, non de délivrer l'esprit du sentiment qui l'oppresse, mais de l'affranchir dans la sphère même du sentiment. En effet, la domination aveugle du sentiment consiste en ce que l'âme s'identifie tout entière avec lui, au point de ne plus pouvoir s'en détacher, de ne pouvoir se contempler et s'exprimer elle-même. Or la poésie délivre, à la vérité, l'âme de cette oppression en lui mettant sous les yeux sa propre image. Mais elle ne se contente pas de l'arracher ainsi à son objet et de tenir celui-ci à distance; elle fait, en même temps, de chaque sentiment accidentel un objet purifié, idéalisé, dans lequel l'âme affranchie retourne libre à elle-même dans la conscience calme de sa situation, et se retrouve chez elle. Cependant cette vertu, libératrice de la poésie ne peut aller ici aussi loin que dans la représentation dramatique, où le sentiment et la passion sont mis en scène; car c'est dans l'action que l'âme se retrouve dans son essence réelle. La manière dont l'âme s'objective et se contemple dans la poésie lyrique conserve encore un caractère intime. Aussi, quand nous disons qu'elle sort et se délivre d'elle-même, cela veut dire seulement qu'elle est délivrée de cette concentration immédiate

où elle est, à la fois, privée de pensée et de parole. Maintenant, elle s'ouvre à l'expression d'elle-même. Ce qu'elle ne faisait qu'éprouver, elle le conçoit et l'exprime sous forme de pensées et d'images dont elle a conscience.

Telles sont, en général, la sphère et la tâche de la poésie lyrique, et les points essentiels par où elle diffère de la poésie épique et de la poésie dramatique.

Maintenant, si nous voulons nous livrer à une étude plus approfondie, en ce qui concerne la division de ce nouveau genre, nous pouvons suivre la même marche déjà tracée par la poésie épique.

Ainsi, nous nous demanderons *d'abord* quel est le caractère *général* de la poésie lyrique.

En second lieu, nous examinerons les points *particuliers* qui sont à considérer sous le rapport du *poëte* lyrique, du *poëme* lyrique et de ses diverses *espèces.*

En troisième lieu, nous terminerons par quelques observations sur le développement historique de ce genre de poésie.

En général, cependant, je serai court, pour deux raisons : d'abord, parce que nous avons à nous réserver un espace suffisant pour la poésie dramatique ; ensuite, parce que je dois me borner au point de vue général. Car ici, plus que dans l'épopée, si on veut entrer dans les détails, on tombe dans les particularités innombrables ; et si l'on voulait s'étendre davantage, ce ne pourrait être qu'en se plaçant sur le terrain historique, ce qui n'est pas notre tâche.

I. — Caractère général de la poésie lyrique.

Ce qui donne naissance à la poésie épique, c'est le plaisir que nous éprouvons au récit d'une action qui, étrangère à nous, se déroule sous nos yeux, et forme dans son cours un tout complet. La poésie lyrique satisfait à un besoin tout opposé, celui d'exprimer ce que nous sentons, et de nous contempler nous-mêmes dans la manifestation de nos sentiments. Cet épanchement de l'âme peut être considéré : 1° quant au *fond* ou aux idées qui sont propres à ce genre de poésie ; 2° quant à la *forme* qui donne à l'expression de ces idées le caractère lyrique ; 3° quant aux *degrés de la pensée* et de la *culture intellectuelle* où se trouve placé le poëte, qui exprime ses sentiments et ses conceptions.

I.

Le fond de l'œuvre lyrique ne peut être le développement d'une action où se reflète tout un monde dans la richesse de ses manifestations, mais l'âme de l'homme ; il y a plus : de l'homme comme individu, placé dans des situations individuelles, avec ses juge-

ments personnels, ses joies, ses douleurs, son admiration, etc.; en général, tous les sentiments qu'il est capable d'éprouver. A cause de ce caractère de particularité et d'individualité qui constitue l'essence de la poésie lyrique, les sujets peuvent offrir la plus grande multiplicité et reproduire la vie nationale sous tous ses aspects. Cependant il est une différence essentielle : c'est que, si l'épopée expose, dans un seul et même ouvrage, l'esprit tout entier d'un peuple, avec ses actions et ses situations diverses, le sujet plus restreint du poëme lyrique se borne à quelque côté particulier, ou au moins ne peut arriver à l'ampleur et au développement de l'épopée. Par conséquent, la poésie lyrique d'un peuple, considérée dans son ensemble, peut parcourir la totalité des idées et des intérêts nationaux, mais non le poëme lyrique particulier. La poésie lyrique n'a pas à montrer des bibles poétiques, comme nous les trouvons dans la poésie épique. Mais, en revanche, elle a le privilége de naître presque à toutes les époques du développement national; tandis que l'épopée proprement dite reste attachée aux époques primitives, et, dans les temps postérieurs, n'arrive qu'à une forme savante, moins riche et plus prosaïque.

Dans ces limites s'offre, d'abord, le *général* en soi, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus élevé et de plus profond dans les croyances, dans l'imagination et les connaissances d'un peuple; le fond essentiel de la religion, de l'art, les pensées scientifiques elles-mêmes, autant qu'elles s'adaptent encore aux formes de l'imagination

et de l'intuition, et qu'elles pénètrent dans la région du sentiment. Les conceptions générales, la manière d'envisager l'univers, les vues profondes sur les rapports universels de la vie ne sont donc pas exclues de la poésie lyrique; et une grande partie des sujets que j'ai indiqués à propos des espèces imparfaites de l'épopée conviennent aussi à ce nouveau genre.

A la sphère du général comme tel s'ajoute, en second lieu, le côté de la *particularité*. Celui-ci en effet peut se combiner avec ces vérités substantielles, d'abord, lorsque telle situation particulière, tel sentiment, telle pensée individuelle sont conçus dans leur essence profonde, et, en même temps, exprimés d'une manière substantielle et vraie. C'est ce dont nous trouvons un modèle parfait dans Schiller, non-seulement dans ses poésies lyriques proprement dites, mais aussi dans ses ballades. Je me contenterai de rappeler la description grandiose du chœur des *Euménides* dans les *Grues d'Ibicus*. Ce morceau n'est ni épique, ni dramatique, mais lyrique. D'un autre côté, la combinaison peut s'opérer de telle sorte, qu'une foule de traits particuliers, de situations, de motifs et d'accidents, s'ajoutent comme exemples qui confirment des opinions et des maximes, et ainsi se mêlent d'une manière vivante à des vérités générales. Dans l'*élégie*, dans l'*épître*, dans les compositions qui renferment des réflexions générales sur les choses de la vie et la marche du monde, ce mode de combinaison est souvent employé.

Enfin, puisque la poésie lyrique a pour but d'expri-

mer le sentiment individuel, les sujets de la plus mince importance peuvent lui suffire. En effet, c'est du sentiment en soi, des dispositions de l'âme qu'il s'agit en réalité, non de l'objet proprement dit. Les plus fugitives impressions, le cri du cœur, les éclairs rapides de la joie, les nuances de la douleur, les troubles de l'âme et la mélancolie, en un mot, tous les degrés de l'échelle du sentiment, dans ses mouvements les plus rapides et ses accidents les plus variés, sont ici fixés et éternisés par l'expression.

Nous retrouvons dans le domaine de la poésie ce que j'ai dit précédemment par rapport à la peinture de genre (Esthét., 2e partie, p. 224-25). Le fond, le sujet sont là tout à fait accidentels ; l'important c'est la conception et l'expression. Le charme, dans la poésie lyrique en particulier, peut consister, soit dans le tendre parfum qui s'exhale de l'âme, soit dans la nouveauté et l'originalité des idées, dans les tours surprenants de la pensée, la verve des mots piquants et des spirituelles saillies.

II.

En ce qui concerne maintenant la *forme* par laquelle un pareil fond devient une œuvre d'art lyrique, c'est encore ici l'individu, avec son imagination et sa sensibilité, qui constitue le centre. Tout émane du cœur et

de l'âme du poëte ; il y a plus, tout dépend de sa disposition et de sa situation particulière. Aussi l'unité de l'ensemble et l'enchaînement des parties ne sont pas le résultat de la nature même du sujet, se développant de lui-même dans les phases successives d'un événement complet. La trame et le support c'est la pensée intime du poëte lui-même. Mais, dès lors, il faut que celui-ci soit réellement poétique, qu'il soit doué d'une imagination riche, plein de sensibilité, grand, profond dans ses pensées et, avant tout, libre et indépendant. Son âme doit apparaître comme un monde intérieur complet, étranger aux besoins et aux servitudes de la prose. — Par là, le poëme lyrique offre une unité toute différente de celle de l'épopée. En effet, l'âme du poëte, qui se meut en elle-même, tout absorbée par un sentiment ou une pensée, se reflète dans le monde extérieur, s'y dessine, s'y décrit, ou s'attache à quelque objet particulier; et, dans cet intérêt tout personnel, elle acquiert le droit de commencer et de finir à peu près là où elle veut. Dans Horace, par exemple, vous êtes déjà souvent à la fin, quand, selon la manière de voir ordinaire, on devrait croire qu'à peine le poëte a commencé. Ainsi, s'agit-il d'une entreprise ? il décrira seulement ses sentiments, ses ordres, ses préparatifs, sans nous rien dire du résultat ou du succès. De même aussi le caractère du sentiment exprimé, l'état particulier de l'âme, le degré de la passion et sa vivacité, les agitations, les élans, les transports, les écarts de la passion, ou le calme de la pensée et de la contemplation lentement

continuée, fournissent les règles les plus diverses pour la marche intérieure et l'enchaînement des idées. Aussi, pour tous ces points, à cause de ces changements et de ces fluctuations, il n'y a que peu de principes généraux et de règles fixes à établir. Comme différences principales, je me contenterai de faire ressortir les côtés suivants.

I. De même que nous avons trouvé dans l'épopée plusieurs espèces qui se rapprochent du ton lyrique, la poésie lyrique peut également prendre pour sujet et pour forme un événement épique par le fond et par le caractère extérieur. Ici, par exemple, se placent les *Chants héroïques*, les *Romances*, les *Ballades*. La forme de l'ensemble, dans ces espèces, est celle d'un *récit*; puisque le commencement et le développement d'une situation et d'un événement, d'un changement dans la destinée d'une nation y sont racontés. Mais, d'un autre côté, le ton fondamental reste entièrement lyrique. En effet, ce n'est pas la description et la peinture de l'événement en soi, mais au contraire le mode de conception, le sentiment joyeux ou mélancolique de courage ou d'abattement répandu partout, qui est la chose principale. Et, de même aussi, l'effet pour lequel une telle œuvre est composée appartient entièrement au genre lyrique. Le but du poëte est de déterminer dans l'âme de l'auditeur une semblable disposition. Si l'événement est propre à l'exciter et que la manière dont il le raconte ne le soit pas moins, il prend occasion d'exprimer ses

regrets, sa tristesse ou sa joie, l'ardeur de son patriotisme, etc.; de telle sorte que ce n'est pas le fait en lui-même, mais la disposition d'âme qui s'y reflète, qui constitue le point essentiel. Aussi choisit-il, pour les faire principalement ressortir et les décrire vivement, les traits seuls qui s'accordent avec ses impressions et qui, par cela même qu'il les exprime de la manière la plus vivante, sont les plus capables d'exciter les mêmes sentiments dans l'âme de l'auditeur. Si donc le sujet est épique, la manière de le traiter est lyrique.

En ce qui regarde les détails, à ce cercle appartient :

1° L'*Épigramme*, lorsque toutefois ce n'est pas une simple inscription qui dit brièvement et objectivement ce qu'est la chose, mais lorsqu'il s'y joint l'expression de quelque sentiment, ce qui lui donne un caractère intime et personnel. Ici, le poëte ne s'efface plus devant son sujet : il s'y fait valoir, il exprime ses désirs, donne cours à ses plaisanteries, se livre à des rapprochements spirituels, à des saillies inattendues. Déjà l'*Anthologie grecque* renferme plusieurs semblables épigrammes. L'esprit y domine, et le ton épique a disparu. Dans les temps modernes, nous trouvons aussi quelque chose de semblable chez les Français, dans les piquants *Couplets* de leurs vaudevilles, et chez nous, Allemands, dans les poésies satyriques, les *Xénies*, etc. Les *Épitaphes* elles-mêmes, selon le sentiment qu'elles expriment, peuvent offrir ce caractère lyrique.

2° La poésie lyrique se développe aussi en *récits descriptifs*. Comme forme première et la plus simple,

je me bornerai à nommer dans ce cercle la *Romance*. Isolant les diverses scènes d'un événement, elle esquisse chacune d'elles pour elle-même, rapidement et en traits pressés, en mêlant partout le sentiment à la description, de la manière la plus parfaite. Cette conception nette et ferme du côté caractéristique d'une situation, jointe au talent de le faire vivement ressortir, malgré la part profonde qu'y prend la sensibilité, apparaît particulièrement chez les *Espagnols*, d'une manière pleine de noblesse; et c'est ce qui prête à leurs romances, en forme de récits, un grand effet. Sur ces tableaux lyriques se répand une certaine clarté intime qui vient de la précision du coup d'œil plutôt que de la profondeur d'un sentiment concentré.

3° Les *Ballades*, au contraire, embrassent, quoique dans des proportions plus petites que le poëme épique, la totalité d'un événement, dont elles se bornent, à la vérité aussi, à esquisser l'image dans ses traits les plus saillants. En même temps, elles laissent apparaître pleinement, et cependant encore d'une manière concentrée et intime, la profondeur du sentiment. Au récit se mêle le ton sentimental de la plainte, de la mélancolie, de la tristesse ou de la joie, etc. Les *Anglais*, principalement, possèdent, aux époques primitives de leur poésie, un grand nombre de pareilles poésies. En général, leur poésie populaire se complaît dans de pareils récits d'histoires tristes, de tragiques collisions. Le ton est celui d'un sentiment mélancolique qui serre le cœur et qui étouffe la voix. Dans les temps modernes, chez

nous, *Bürger* et ensuite, avant tout, *Gœthe* et *Schiller* ont acquis une véritable supériorité en ce genre : Bürger, par sa fidèle naïveté; Gœthe, par l'âme qui pénètre lyriquement l'ensemble de ses tableaux, malgré la clarté parfaite qui y règne; Schiller, par l'élévation et le grandiose de sa pensée, sa faculté d'exprimer des idées profondes, dans un style tout à fait lyrique, sous la forme d'événements, qu'il présente de manière à entraîner l'âme de l'auditeur dans un mouvement également lyrique.

II. Mais l'élément personnel de la poésie lyrique se révèle plus explicitement lorsque quelque circonstance ou situation réelle est offerte au poëte et lui fournit l'occasion de développer sa propre pensée. C'est ce qui a lieu dans ce qu'on appelle les *Poésies de circonstance*. Ainsi, par exemple, *Callinus* et *Tyrtée* chantèrent leurs élégies guerrières pour des circonstances réelles. Ils s'inspirèrent de cette situation, et firent partager leur enthousiasme au peuple. Toutefois, leur individualité propre, leurs sentiments personnels apparaissent peu encore. Dans les chants de *Pindare*, au contraire, les jeux et les vainqueurs, ainsi que leurs relations particulières, ne sont qu'une occasion prochaine. Ceci est encore plus manifeste dans plusieurs *odes d'Horace*. Là, le sujet n'est pas seulement une occasion, on voit percer cette intention et cette pensée, qui pourrait ainsi se formuler : « Moi, homme de talent, poëte célèbre, je veux composer sur ce sujet une pièce de vers. »

Dans ces derniers temps, *Gœthe* surtout a eu une prédilection marquée pour ce genre, parce que, en effet, chaque accident de la vie devenait pour lui un thème poétique.

Mais, maintenant, si l'œuvre lyrique doit rester libre des circonstances extérieures et des motifs qui y sont compris, il est essentiel, en effet, que le poëte s'en serve uniquement comme d'occasion pour se révéler lui-même, pour exprimer ses sentiments, sa joie, sa tristesse, sa manière de voir ou de comprendre la vie. La condition principale consiste donc à s'assimiler complétement le sujet donné et à se l'approprier. Car le vrai poëte lyrique vit en lui-même ; il conçoit les rapports des choses d'après son individualité poétique ; et, dès lors, tout en mariant ses idées avec les faits du monde réel, ses situations, ses complications et ses destinées, il montre par la manière dont il les expose, que c'est le mouvement libre de ses sentiments et de ses pensées, qui est l'objet principal. Ainsi, lorsque *Pindare* était invité à chanter un vainqueur dans les jeux de la Grèce, il disposait de son sujet si bien en maître, que son œuvre paraissait moins un chant à la louange du vainqueur qu'une libre inspiration de son génie.

Quant au mode de représentation d'un tel poëme de circonstance, sans doute, la matière et le caractère général, ainsi que l'organisation intérieure, peuvent être empruntés à l'incident pris pour sujet, puisque c'est de lui que le poëte a voulu s'inspirer.

Comme exemple clair, quoique sur la limite extrême du genre, je me bornerai à citer le *Chant de la cloche* de *Schiller*.

Les moments successifs dans l'action de couler la cloche marquent les degrés de la marche du poëme entier, et à cette gradation correspond celle du mouvement lyrique de la pensée, ainsi que les réflexions diverses sur la vie et les autres descriptions de la destinée humaine. Pindare aussi, quoique d'une autre manière, emprunte au lieu de naissance du vainqueur, aux exploits de sa race, ou à d'autres relations de la vie, l'occasion prochaine de louer telle divinité et non telle autre, de mentionner seulement tel exploit et telle destinée, d'exposer certaines considérations déterminées, et certaines maximes de sagesse, etc. Mais, d'un autre côté, le poëte lyrique n'en est pas moins parfaitement libre; car ce n'est pas la circonstance extérieure en elle-même qui est prise pour objet. Loin de là, c'est uniquement le point de vue particulier, la disposition poétique de l'âme du poëte, qui détermine les faces de l'objet qui doivent être représentées, l'ordre et l'enchaînement des idées. Maintenant, quelle place doit occuper la circonstance avec ses accidents réels? Jusqu'à quel point la pensée personnelle du poëte doit-elle dominer? Comment ces deux côtés doivent-ils se combiner ensemble? C'est ce qui ne peut se déterminer *à priori* d'après une règle fixe.

Toujours est-il que ce qui donne l'unité lyrique, ce n'est pas la circonstance occasionnelle en elle-même,

c'est le mouvement intérieur de l'âme du poëte et son mode de conception. Car c'est cette disposition personnelle, ou la pensée générale dont la circonstance n'est que l'excitation poétique, qui forme le point central, qui détermine non-seulement la couleur totale, mais aussi le cercle des idées particulières à développer, le mode d'exposition, la liaison des parties, et, en même temps, le plan et l'ordonnance du poëme. Ainsi, par exemple, Pindare a bien, sans doute, dans les circonstances de la vie des vainqueurs qu'il chante, un noyau réel pour l'organisation et le développement de son sujet. Néanmoins, quand on considère de plus près chaque chant particulier, on voit que ce sont toujours d'autres points de vue, tel autre sentiment général, une pensée d'avertissement, de consolation, d'édification, etc., qu'il fait prévaloir, et qui, bien qu'entièrement personnels au poëte, déterminent précisément l'étendue de la pièce, le choix des circonstances, celles qu'il doit indiquer, omettre ou développer, ainsi que les éclaircissements, les transitions dont il doit se servir pour produire l'effet lyrique cherché.

III. Mais le vrai poëte lyrique n'a pas même besoin de trouver ainsi un texte, soit dans des événements extérieurs qu'il raconte d'une manière pleine de sentiment, soit dans des circonstances et des occasions réelles qui l'excitent et l'inspirent; il est pour lui-même un monde complet. De sorte qu'il peut chercher en lui-même le principe et le motif de son inspiration,

et par conséquent se renfermer dans les situations intérieures, les événements et les passions de son propre cœur ou de son esprit. Ici, l'homme, dans sa nature intime, devient lui-même œuvre d'art ; tandis que pour le poëte épique, le sujet c'est le héros étranger, ses actions et ses entreprises.

Néanmoins, dans ce domaine, quelque chose du récit peut aussi s'introduire. C'est le cas, par exemple, dans les poésies que l'on appelle *anacréontiques*, et qui représentent de gracieux tableaux, de charmantes petites scènes où figure l'Amour, etc. Mais ces incidents doivent plutôt, en quelque sorte, être l'explication d'une situation intérieure de l'âme. Ainsi, *Horace* aussi se sert, d'une autre manière, dans son *Integer vitæ*, de l'incident de la rencontre d'un loup, non de telle sorte que nous puissions nommer la pièce une poésie de circonstance, mais comme preuve à l'appui de la proposition par laquelle il débute et du sentiment d'inaltérable amour par lequel il finit.

En général, la situation dans laquelle le poëte se représente ne doit pas se borner à être simplement *intérieure ;* elle doit se manifester comme formant un tout vivant et un tableau réel, et par là revêtir un caractère extérieur. Ainsi, dans les chants *anacréontiques*, le poëte se représente au milieu des roses, de belles femmes et de beaux garçons, des coupes pleines de vin, des danses, dans la gaieté sereine d'une fête. Ne formant aucun souhait, n'ayant pas de désirs, sans préoccupation de devoirs ou de buts plus élevés, dont

hicule plus ou moins indifférent pour la manifestation des joies et des tristesses de l'âme, ne paraissent que comme un accessoire qui appelle le secours de la musique. Les chansons populaires, en particulier, souvent ne s'élèvent pas au-dessus de ce mode d'expression. Aussi, dans les *chansons* de *Gœthe*, où l'on rencontre déjà une pensée moins vague et plus riche, ce n'est souvent que quelque plaisanterie momentanée, l'écho d'un sentiment passager, au-dessus duquel le poëte ne s'élève pas et dont il fait le sujet d'une chansonnette. Quelquefois, au contraire, il traite de pareils motifs avec plus d'étendue, méthodiquement même, comme par exemple: « De mes intérêts je n'ai pris nul souci... » Dans cette pièce l'argent et la fortune, puis les femmes, les voyages, la renommée et les honneurs, enfin la guerre et les combats apparaissent comme choses passagères, et la gaieté sans souci seule est le refrain qui revient toujours.

Mais, à ce degré de la poésie lyrique, le sentiment intérieur peut aussi s'étendre et s'approfondir, et les situations sérieuses de l'âme, les plus grandes pensées, les idées les plus vastes être exprimées. De ce genre sont la plupart des *poésies* de *Schiller*. Les sublimes conceptions de la raison suffisent pour échauffer son cœur et exciter son enthousiasme. Ce n'est pas le chantre religieux qui compose des hymnes, ni le barde qui reçoit son inspiration des événements extérieurs ; c'est le poëte philosophe qui se place au foyer de l'âme humaine, qui chante la nature de l'homme

et ses hautes destinées, l'idéal de la vie, la source de la beauté et le principe des droits impérissables de l'humanité.

III.

Un troisième point dont nous avons encore à parler, au sujet du caractère général de la poésie lyrique, concerne les *degrés du développement* de la pensée et de la *culture intellectuelle* auxquels appartiennent les productions particulières de ce genre de poésie.

Sous ce rapport, l'origine de la poésie lyrique est opposée à celle de la poésie épique. Pour l'époque florissante de l'épopée proprement dite, nous avons exigé une société encore peu développée, non encore mûre pour la prose de la vie positive. Au contraire, les temps les plus favorables à la poésie lyrique sont ceux où les rapports sociaux ont reçu une forme fixe et une organisation complète. C'est seulement alors que l'homme individuel se replie sur lui-même en face de ce monde extérieur, et s'en détache pour se concentrer en soi, se créer un ensemble de sentiments et d'idées indépendantes. Or, on a vu que, dans la poésie lyrique, ce sont moins, en effet, les objets en eux-mêmes et les actions représentées, que l'âme de l'individu, qui fournissent la forme et le fond.

Il ne faudrait, cependant, pas entendre ceci dans ce

sens que le poëte lyrique doit se détacher des intérêts, et des idées de sa nation pour ne s'appuyer que sur lui-même. Loin de là ; car dans cette indépendance abstraite, il ne resterait plus pour servir de fond à ses œuvres que quelque passion accidentelle et particulière, l'arbitraire des désirs et du caprice. Ce serait ouvrir une libre carrière aux fausses conceptions d'un esprit qui se met à la torture pour atteindre à une bizarre originalité. Comme toute vraie poésie, la poésie lyrique doit exprimer les véritables sentiments du cœur humain. Mais, quelque solides et substantiels que soient les sujets qu'elle traite, pour devenir lyriques, ils doivent être sentis, conçus, imaginés, ou pensés d'une manière subjective ou personnelle. En second lieu, il ne s'agit pas seulement, ici, d'exprimer les sentiments de l'âme en leur adaptant le premier mot qui s'offre spontanément et qui dit épiquement ce qu'est la chose, mais de créer une expression *artistique* du sentiment poétique, différente de l'expression ordinaire. Par conséquent, en raison même de ce qu'au lieu de rester concentrée en elle-même, l'âme du poëte s'ouvre à des impressions plus variées et à des pensées plus vastes, en raison de ce qu'il a conscience de son sentiment poétique au milieu d'un monde déjà marqué d'une empreinte prosaïque, la poésie lyrique exige, maintenant aussi, une culture intellectuelle acquise dans le sens de l'art. Elle doit apparaître, en quelque sorte, comme un avantage de l'éducation et l'œuvre indépendante d'un talent personnel exercé et perfectionné. Tels sont les

motifs pour lesquels la poésie lyrique ne reste pas limitée à certaines époques déterminées dans le développement intellectuel d'un peuple. Elle peut fleurir aux époques les plus diverses, principalement dans les temps modernes, où chaque individu s'attribue le droit d'avoir sa manière de voir et de sentir personnelle.

Comme différences générales on peut, cependant, marquer les degrés suivants dans le progrès de la culture intellectuelle, relativement à la poésie lyrique.

1° Le premier est celui auquel correspond la *poésie populaire*.

Celle-ci est un miroir fidèle ou se reflètent les traits particuliers de l'esprit des diverses nations. Aussi, de notre temps, l'intérêt universel une fois excité, on ne s'est pas lassé de recueillir des chants populaires de toute espèce, afin d'apprendre à connaître l'originalité de tous les peuples, à la goûter et à l'imiter. *Herder* avait déjà beaucoup fait dans ce but ; *Gœthe* aussi, dans ses imitations libres, a su merveilleusement nous initier aux diverses productions de ce genre. Mais on ne peut parfaitement comprendre que les chants de sa propre nation ; et à quelque point que nous soyons capables, nous Allemands, de nous pénétrer de l'esprit des œuvres étrangères, cependant les derniers sons de cette musique nationale n'arrivent pas jusqu'à nous. Et, encore, pour que nous puissions en goûter le sens original, faut-il leur faire subir une certaine modification. Gœthe cependant a su reproduire, d'une manière si heureuse et

si belle, les chants populaires des autres nations, que, chez lui, comme dans le chant funèbre des femmes *d'Asan Aga*, tiré du *Morlach*, l'originalité de pareilles poésies est conservée tout à fait intacte.

La poésie lyrique populaire, dans son caractère général, a ceci de commun avec l'épopée primitive, que le poëte ne s'y montre pas, qu'il s'efface dans son sujet. Par conséquent, quoique dans le chant populaire le sentiment le plus concentré de l'âme puisse s'exprimer, ce n'est pas, cependant, comme appartenant à un individu, qui se révèle avec son originalité propre dans la représentation artistique. La condition d'une pareille identification est un état dans lequel la réflexion n'est pas encore éveillée, l'absence de la culture intellectuelle. Le poëte, alors, n'est qu'un simple organe par l'intermédiaire duquel la vie nationale se manifeste sous la forme du sentiment ou de la pensée lyrique.

Cette originalité donne, sans doute, au chant populaire une fraîcheur naïve, une concision pleine de force et une vérité frappante qui souvent sont du plus grand effet. Mais, par là aussi, elle offre facilement quelque chose de fragmentaire, de désordonné, de saccadé, un manque de développement qui peut aller jusqu'à l'obscurité. Le sentiment reste profondément concentré et ne peut arriver à s'exprimer parfaitement. D'ailleurs (et c'est le caractère particulier à l'époque entière), quoique la forme, en général, soit parfaitement lyrique, c'est-à-dire présente un caractère subjectif; cependant, comme il a été dit, il manque un personnage individuel,

qui exprime ces idées et ces sentiments comme émanant de son propre cœur et de son esprit, et qui donne ces œuvres comme produit de son activité artistique.

Aussi les peuples qui ne possèdent que de pareilles poésies, qui ne sont allés ni jusqu'au degré supérieur dans le genre lyrique, ni jusqu'à l'épopée et aux œuvres dramatiques, sont, pour la plupart, des nations à moitié barbares, ou d'une civilisation peu avancée, condamnées à une lutte constante et à une destinée passagère. Car si, dans ces temps héroïques, ils eussent formé un tout compacte et homogène, et que les éléments de cette société se fussent développés librement et néanmoins d'une manière harmonique, ceux-ci auraient fourni la base d'une action nationale vivante et complète, et, avec les poésies primitives, seraient nés aussi des poëmes épiques. La situation d'où nous voyons sortir de tels chants comme seule et dernière expression de l'esprit national, se borne par conséquent, à peu près, à la vie de famille, à l'alliance des races, sans une organisation aussi forte que dans les États qui appartiennent à l'âge vraiment héroïque. Si l'on rencontre des souvenirs d'exploits nationaux, ce sont, pour la plupart, des combats contre des oppresseurs étrangers, ou des traits de brigandage, des représailles de la barbarie contre la barbarie, ou des exploits individuels de tel guerrier contre tel autre guerrier de la même nation. Quant au récit, les plaintes et les regrets ou les chants d'allégresse sur les victoires du temps passé s'y donnent une libre carrière. La vie nationale qui n'a pu

encore se développer librement sur un théâtre plus élevé, ne franchit pas le monde intérieur du sentiment; et, encore, celui-ci reste, en général, lui-même peu développé. S'il obtient, par là, une plus forte concentration, il peut aussi, par son contenu, être souvent grossier et barbare. Si, donc, les chants populaires doivent avoir pour nous un intérêt poétique, ou, au contraire, quelque chose qui nous choque et nous repousse, cela dépend du genre de situations et de sentiments qu'ils représentent. Car ce qui paraît excellent à l'imagination d'un peuple peut être de mauvais goût, cruel et repoussant pour un autre. Il existe, par exemple, un chant populaire qui raconte l'histoire d'une femme qui fut murée par l'ordre de son mari, et qui n'obtint de lui, à force de prières, d'autre grâce que celle-ci : un trou devait rester ouvert pour son sein, afin qu'elle pût allaiter son enfant, et elle ne vécut ainsi que jusqu'à ce que l'enfant pût se passer du lait de sa mère. C'est là une situation féroce et barbare. De même les exploits de brigandage, les actes de bravoure ou de barbarie sauvage de quelques individus n'ont en soi rien avec quoi les autres peuples d'une civilisation plus avancée doivent sympathiser. Les chants populaires sont donc souvent ce qu'il y a de plus local, et il n'existe aucune mesure fixe pour apprécier leur excellence, parce qu'ils s'éloignent trop des caractères généraux de la nature humaine. Si, par conséquent, dans ces derniers temps, nous avons appris à connaître les chants des Iroquois, des Esquimaux et d'autres peu-

peuplades sauvages, le cercle de la jouissance poétique n'en a pas été beaucoup aggrandi.

2° Mais, maintenant, comme le caractère général de la poésie lyrique est l'expression totale des sentiments de l'âme, elle ne peut se borner, ni au mode d'expression, ni à la pensée contenue dans les vrais chants populaires, ni même se contenter des poésies plus tardives composées à l'imitation de ces chants et sur le même ton.

D'une part, en effet, il est nécessaire, comme nous l'avons vu plus haut, que l'âme concentrée en elle-même se dérobe à cette pure concentration et à cette intuition immédiate, qu'elle parvienne à se contempler librement elle-même; ce qui n'a lieu que d'une manière imparfaite dans les États précédemment décrits. D'un autre côté, il faut qu'en se développant elle offre un monde riche d'idées, de passions, de situations, de conflits, un miroir complet de tout ce que le cœur humain est capable de renfermer en lui-même; et que le poëte exprime tout cela comme création de son propre esprit. Car l'ensemble de la poésie lyrique doit exprimer poétiquement la vie intérieure dans sa totalité, autant que celle-ci peut entrer dans la poésie; elle appartient donc à tous les degrés du développement de l'esprit.

Or, cette libre conscience de soi a aussi pour conséquence la liberté de l'art, qui se sait et se connaît lui-même. Le chant populaire se chante en quelque sorte

spontanément; c'est comme le cri de la nature qui s'échappe du cœur. L'art libre, au contraire, a conscience de lui-même; il suppose que l'artiste connaît et veut ce qu'il produit. Aussi, pour se savoir et se posséder ainsi, il a besoin d'une culture préalable et d'une virtuosité d'exécution exercée jusqu'à la perfection. La vraie poésie épique doit dissimuler l'art propre et le faire du poëte; ou, au moins, conformément au caractère tout entier de l'époque où elle prend naissance, elle ne doit pas encore les laisser paraître. Mais cela n'a lieu que parce que l'épopée n'est que le tableau qui représente la vie d'une nation sans rapport avec l'existence du poëte. Dès lors celle-ci ne doit pas se montrer sous une forme personnelle; l'œuvre doit paraître se développer d'une manière indépendante. Dans la poésie lyrique, au contraire, la création poétique, aussi bien que le sujet choisi, émane de la personne même, et doit, par conséquent, se manifester aussi comme telle.

Sous ce rapport, la *poésie lyrique savante* ou postérieure se distingue expressément du *chant populaire*. Il existe bien aussi des chants populaires, contemporains des œuvres propres de l'art lyrique; mais ils appartiennent à des classes et à des hommes qui, au lieu de participer à cette culture artistique, ne se sont pas encore détachés de ce mode de conception et de ce sens populaire, naïf et instinctif. Cette différence entre la poésie populaire et la poésie savante ne doit, cependant, pas s'entendre comme si la poésie lyrique ne parvenait à son plus haut degré de perfection, que quand la ré-

flexion et l'intelligence de l'art paraissent s'allier à une habileté calculée et à une élégance éblouissante comme conditions essentielles. Cela voudrait dire, alors, que nous devons regarder Horace, par exemple, et les lyriques romains, en général, comme les premiers dans ce genre, ou bien que nous devrions préférer, dans leur cercle, les *Meistersinger* aux *Minnesinger* qui sont d'une époque antérieure. Mais notre proposition ne doit pas être prise dans ce sens extrême; elle est vraie seulement dans ce sens, que l'imagination et le talent du poëte lyrique, à cause du caractère libre et personnel qui est son essence, doivent aussi, pour atteindre à leur véritable perfection, posséder, comme condition essentielle et préalable, le sentiment libre et réfléchi de la conception, comme de l'exécution artistiques.

3° Nous pouvons enfin distinguer un dernier degré, différent de ceux que nous avons jusqu'ici indiqués. Le chant populaire est encore antérieur au développement propre de l'esprit prosaïque et positif. La vraie poésie lyrique *savante*, au contraire, trouve la pensée prosaïque déjà en vigueur; elle s'y dérobe et crée, par la force de l'imagination devenue personnelle et libre, un monde poétique nouveau de la pensée et du sentiment, véritable idéal, expression vraie de l'âme humaine. Mais, en troisième lieu, il existe une forme de la pensée qui, à son tour, par un côté, est placée au-dessus de l'imagination et de l'intuition, en tant qu'elle peut révéler ses idées à la conscience libre dans une généralité plus

grande et dans leur enchaînement nécessaire, mieux que cela n'est possible dans l'art. Je veux parler de la *poésie philosophique*. Cependant, sous un autre rapport, cette forme de la poésie est condamnée à l'abstraction; elle est forcée de se développer dans l'élément de la pensée pure, de la généralité simplement idéale. Le poëte peut se trouver alors sollicité à exprimer le fond et les résultats de la pensée philosophique d'une manière vivante, sous une forme animée par l'imagination et pénétrée par le sentiment; il cherche à concevoir et à produire une peinture des idées de son esprit et de son âme tout entière.

Or, à ce degré de la poésie lyrique, deux modes différents de conception peuvent principalement dominer. D'un côté, en effet, ce peut être l'imagination qui cherche à s'élever au-dessus d'elle-même pour rivaliser avec les mouvements de la pensée spéculative, sans cependant aller jusqu'à la clarté et à la ferme précision de l'exposition philosophique. Alors la poésie lyrique est plutôt un jet artificiel, le fruit des efforts d'une âme qui lutte avec elle-même, et, dans ce laborieux enfantement, fait violence à l'art aussi bien qu'à la pensée, parce qu'elle dépasse un domaine sans pouvoir se trouver chez elle dans un autre. Mais, d'un autre côté, la réflexion philosophique, dans son cours paisible, est capable de vivifier par le sentiment et de colorer par l'imagination ses pensées clairement conçues et systématiquement développées. Elle peut, comme le fait *Schiller* dans plusieurs de ses poésies, substituer à

l'enchaînement, manifestement scientifique des idées, le jeu libre de l'imagination, sous l'apparence duquel l'art doit chercher à cacher ses transitions intérieures, s'il veut éviter le ton froid de l'exposition didactique.

II. — Caractères particuliers de la poésie lyrique.

Nous avons considéré jusqu'ici le caractère général des idées qui forment le *fond* de la poésie lyrique, la *forme* sous laquelle elle peut les exprimer, et les différents *degrés* du développement intellectuel qui se montrent plus ou moins en rapport avec le principe de ce genre de poésie. Notre tâche, actuellement, consiste à ajouter à ces principes généraux l'étude des points de vue particuliers et des principaux rapports sous lesquels on peut l'envisager.

A ce sujet, j'indiquerai d'avance la différence qui existe entre la poésie *épique* et la poésie *lyrique*. Dans l'examen que nous avons fait de la première, nous avons dirigé principalement notre attention sur l'épopée nationale primitive, et nous avons laissé de côté les *espèces accessoires*, ainsi que ce qui est relatif au poëte. C'est ce que nous ne devons pas faire dans notre domaine actuel. Au contraire, les objets les plus importants à examiner ici sont : d'abord la situation du poëte lyrique, ensuite les différentes espèces que peut offrir la poésie lyrique, qui, en vertu de son caractère propre, doit offrir une grande variété de sujets et de formes. Nous pouvons, par conséquent, adopter la marche suivante dans les réflexions auxquelles nous allons nous livrer :

1° Nous avons à nous occuper d'abord du *poëte lyrique ;*

2° Nous devons considérer ensuite l'*œuvre lyrique*, qui est le produit de son imagination ;

3° Nous indiquerons enfin les *espèces* qui naissent de l'idée générale de la représentation lyrique.

I. — Du poëte lyrique.

Ce qui fait le fond de la poésie lyrique, ce sont bien, comme nous l'avons vu, d'abord les idées qui embrassent la généralité de l'existence, ensuite la multiplicité des choses particulières. Mais séparés, ces deux éléments sont de simples abstractions. Pour offrir une individualité vivante, ils ont besoin de se réunir dans un foyer commun, qui est l'âme du poëte. Celui-ci doit donc se révéler comme le centre et le fond véritable de la poésie lyrique, sans cependant aller jusqu'à l'action réelle et se mettre en scène dans des situations dramatiques. Son rôle, au contraire, et son action se bornent à prêter à ce qu'il sent un langage qui, quel que soit le sujet, en expose le sens le plus intime, et par lequel il s'efforce d'exciter les mêmes sentiments et les mêmes impressions dans l'âme de l'auditeur.

Or, quoique cette manifestation s'adresse, en effet, à un auditeur, elle peut être un simple débordement de la joie ou de la douleur qui se soulage dans le chant et y retrouve le calme. Elle peut aussi provenir d'un besoin profond de ne pas garder pour soi les plus grands sentiments de l'âme et les plus sublimes pensées. Car, quiconque peut chanter et être poëte, a mission pour cela et doit chanter. Cependant, les circonstances extérieures et une invitation expresse ne sont nullement

exclues. Mais le grand poëte lyrique, en pareil cas, s'affranchit bientôt de son sujet proprement dit et se représente lui-même. Ainsi, pour m'en tenir à l'exemple déjà plusieurs fois cité, Pindare fut souvent sollicité de chanter tel ou tel vainqueur aux jeux de la Grèce; il reçut même pour cela plusieurs fois de l'argent. Et cependant il se met, lui le chantre du vainqueur, à la place de son héros; et, alors, dans les libres combinaisons de son imagination, il loue les exploits des aïeux, rappelle les anciens mythes, ou exprime ses profondes pensées sur la vie, les richesses, la puissance, sur ce qui est grand et mérite d'être honoré parmi les hommes, sur les attributs élevés et les charmes des Muses, et, avant tout, sur la dignité du poëte. S'il honore le héros dans ses chants par la renommée qu'il répand sur lui, c'est bien plus encore lui, le poëte, qui veut se faire entendre de la postérité. Ce n'est pas lui qui a l'honneur de chanter ces vainqueurs, ce sont eux qui ont celui d'être chantés par Pindare. Cette grandeur personnelle, qui s'élève si haut, fait la noblesse du poëte lyrique. Homère, dans son épopée, est tellement sacrifié comme individu, qu'aujourd'hui on va jusqu'à contester son existence, tandis que ses héros continuent d'être immortels. Les héros de Pindare, au contraire, sont restés des noms vides. Mais lui-même, qui s'est chanté et qui leur a communiqué sa gloire, il reste immortalisé comme poëte. La renommée à laquelle ils peuvent prétendre n'est qu'un appendice de celle du chantre lyrique. — Chez les Romains aussi, le poëte lyrique se

maintient encore dans cette position indépendante. Suétone, par exemple, raconte (t. 3, p. 51, éd. Wolf) qu'Auguste avait écrit à Horace ces mots : *An vereris ne apud posteros tibi infame sit quod videaris familiaris nobis esse.* Mais Horace, excepté là où il parle d'Auguste pour ainsi dire *d'office*, comme on peut facilement le reconnaître, revient souvent sur lui-même. Ainsi, la quatorzième ode du troisième livre commence avec le retour d'Auguste de l'Espagne, après la victoire sur les Cantabres ; mais ensuite Horace ne parle que de lui-même. Grâce au repos qu'Auguste a rendu au monde, lui aussi, maintenant, comme poëte, peut jouir tranquillement de son *far niente* et de son loisir. Puis il ordonne d'apporter, pour célébrer le triomphe, des couronnes, des parfums, le vin vieux, et de faire vite venir Neéra. (Il a assez de s'occuper des préparatifs de sa fête.) Cependant, les combats amoureux lui vont moins que dans sa jeunesse, au temps du consul Plancus, et il dit expressément au messager qu'il envoie :

Si per invisum mora janitorem,
Fiet, abito.....

On peut également citer plus d'un trait de Klopstock, qui prouve que, de son temps, il sentait la dignité et l'indépendance du poëte. Et c'est en conformant sa conduite à ses paroles qu'il arracha celui-ci à la condition de poëte de cour ou du premier venu, ainsi qu'à ce jeu oisif et inutile qui fait mourir un homme de faim. Cependant, il arriva précisément que, dans les premiers

temps de sa jeunesse, son libraire le regardait aussi comme *son* poëte. L'imprimeur de Klopstock lui compta, pour le manuscrit de la *Messiade*, un ou deux thalers, je crois. En sus, il lui fit confectionner une veste et une culotte, et le conduisit, ainsi estafié, dans les sociétés, pour le faire voir avec la culotte et la veste qu'il lui avait fait faire. Quant à Pindare, au contraire (du moins ainsi le racontent les témoignages postérieurs, quoiqu'ils ne soient pas entièrement authentiques), les Athéniens lui élevèrent une statue (Pausanias, 1, c. 8), parce qu'il les avait célébrés dans un de ses chants. Ils lui envoyèrent, en outre (Eschine, ép. 4) le double de la récompense que les Thébains ne voulaient pas lui payer, à cause de la louange, selon eux, exagérée qu'il avait décernée à une ville étrangère. Il y a plus, il est dit qu'Apollon avait déclaré, par la bouche de la Pythie, que Pindare devait avoir la moitié des présents que la Grèce tout entière envoyait aux jeux pythiques.

Un autre caractère du poëte lyrique, c'est que, dans l'ensemble de ses œuvres, est représentée aussi son existence tout entière, au moins par les impressions dont il a été affecté. Car un besoin le pousse à exprimer, dans ses chants, tout ce qui se développe poétiquement dans son âme et dans sa pensée. Sous ce rapport, on doit principalement citer *Gœthe* qui, dans toutes les circonstances si multipliées de sa riche et longue vie, ne cessa de faire des vers. Par là aussi, il appartient aux hommes les plus remarquables qui aient paru. Rarement on a vu un esprit aussi capable de s'intéresser à

tout, et d'une activité aussi variée. Et cependant, malgré cette activité infinie, il vivait entièrement en lui-même. Tout ce qui l'impressionnait, il le transformait en image poétique. Sa vie extérieure ; le caractère particulier de son cœur, plutôt fermé qu'ouvert aux choses journalières ; ses travaux scientifiques et les résultats durables de ses recherches ; les principes d'expérience de son sens parfaitement pratique ; ses maximes morales, les impressions que les événements multipliés du jour faisaient sur lui, les conséquences qu'il en tirait, les vives émotions, l'ardeur bouillante de sa jeunesse, la force et la beauté de son âge mûr, la sagesse enjouée, tolérante de sa vieillesse, tout était pour lui sujet d'inspiration lyrique. Et il exprimait les jeux les plus faciles du sentiment comme les plus rudes combats intérieurs, se délivrant de ce qu'il éprouvait, par l'expression.

I. — Du poème lyrique.

Quant au poëme lyrique, considéré comme œuvre poétique, vu la richesse de ses modes de conception et de ses formes, vu la multiplicité de ses innombrables sujets, il y a peu de principes à établir. Car, bien que ce domaine ne puisse pas se dérober aux lois générales de la beauté et de l'art, le caractère personnel qui le distingue fait que le cercle des genres de représentation, des styles et des tons doit rester entièrement illimité. Il suffit donc, pour notre but, d'agiter la question de savoir de quelle manière le type général du poëme lyrique se distingue de celui de l'épopée.

Sous ce rapport, je ferai seulement remarquer les points suivants :

1° L'unité du poëme lyrique ;

2° Le mode de son développement ;

3° Le côté extérieur de la mesure du vers et le procédé d'exposition.

I. L'importance que l'épopée a dans l'art consiste, comme je l'ai déjà dit, particulièrement pour les épopées primitives, moins dans la perfection totale de la forme artistique que dans la totalité de l'esprit national, qu'une seule et même œuvre met sous nos yeux dans son plus riche développement.

L'œuvre lyrique, proprement dite, ne doit pas entreprendre de nous représenter un tel tableau. L'âme du poëte est bien aussi un monde qui peut embrasser un vaste ensemble d'objets; mais elle ne peut rester elle-même, et conserver son caractère original, qu'autant que ses impressions offrent un cachet de particularité et d'individualité. Cependant, ici également, une multiplicité d'images, empruntées à la nature environnante, de souvenirs, d'expériences propres ou étrangères, d'événements fabuleux ou historiques, etc., ne sont pas exclus en principe. Mais, cette multiplicité d'objets ne doit pas, comme dans l'épopée, sortir du fond même du sujet; elle n'a droit d'apparaître qu'autant qu'elle vit dans les souvenirs du poëte ou naît de son talent fécond de combinaison.

C'est donc l'âme du poëte qui doit être considérée comme le véritable principe d'*unité* du poëme lyrique. Mais, l'âme en soi n'est qu'une unité purement abstraite; c'est la substance simple de la personne; ou bien elle ne représente que la multiplicité des pensées, des sentiments et des impressions, dont la liaison réside uniquement dans l'unité et l'identité du moi, qui les supporte et les contient, en quelque sorte, comme un simple vase. Pour que le poëme lyrique ait un véritable centre d'unité, il faut donc, d'une part, une situation de l'âme *déterminée*. Ensuite, le poëte doit s'identifier avec cette situation et s'y renfermer. Par là seulement, sa pensée devient un tout limité en soi; il n'exprime que ce qui sort de cette situation ou ce qui s'y rattache.

Ce qu'il y a de plus parfaitement lyrique, sous ce rapport, c'est un sentiment du cœur concentré dans une situation particulière, parce que le cœur est le côté le plus intime et le plus profond de l'âme. Tandis que la réflexion et la pensée, dirigées sur les vérités générales, peuvent facilement tomber dans le genre didactique ; comme l'imagination, trop préoccupée du côté substantiel des choses et des événements, tend à s'élever jusqu'au ton épique.

II. Sur le *développement* du poëme lyrique, il y a également peu de chose à dire d'une manière précise. Je me bornerai donc à quelques remarques générales.

La marche de l'épopée est naturellement lente. Celle-ci s'étend et se ramifie en tous sens : car, dans l'épopée, le poëte s'absorbe dans l'action, qui se déroule d'elle-même d'une manière indépendante. Dans le poëme lyrique, au contraire, c'est le sentiment et la réflexion qui attirent à eux le monde extérieur et le vivifient. Celui-ci n'est conçu et représenté qu'autant qu'il se reflète dans l'âme et qu'il est devenu quelque chose d'intérieur. D'un autre côté, en opposition avec la largeur épique, la poésie lyrique a pour principe la *concentration*. Elle doit principalement chercher à produire son effet par la profondeur intime de l'expression, non par l'étendue des descriptions, ou en général, par une exposition développée. Cependant, entre la concision muette et la clarté diserte, il y a, pour le poëte lyrique, une grande richesse de nuances et de degrés. La clarté,

dans la peinture des objets extérieurs, ne doit pas davantage être bannie. Les œuvres vraiment lyriques, au contraire, celles où circule la vie, représentent le sujet dans des situations extérieures, et attirent, en quelque sorte, dans leur cercle la nature environnante, avec ses couleurs locales. Il y a plus : il existe des poésies qui se bornent entièrement à de pareilles descriptions. Mais alors, ce n'est pas la réalité extérieure et sa peinture plastique, c'est son retentissement dans l'âme, c'est le sentiment qu'elle éveille, l'émotion sympathique du cœur, retrouvant son image dans ces objets, qui constituent l'élément, à proprement parler, lyrique. De sorte que, dans les traits du tableau mis sous nos yeux, ce n'est pas, en réalité, tel ou tel objet que nous contemplons en lui-même; mais le sentiment qu'il reflète qui se révèle à nous et excite en nous un sentiment analogue. L'exemple le plus clair nous est offert par les *romances* et les *ballades*. Et, comme je l'ai dit plus haut, elles sont d'autant plus lyriques qu'elles se bornent précisément à faire ressortir, dans l'événement raconté, ce qui répond à l'état intérieur de l'âme du poëte, lorsqu'elles nous offrent son développement tout entier, de telle sorte que le sentiment y résonne d'une manière vivante. Aussi, toute peinture proprement dite des objets extérieurs, quoique vivifiée par le sentiment, et même l'analyse étendue des situations intérieures sont toujours, dans la poésie lyrique, d'un moindre effet que la forte concision et une expression concentrée mais pleine de sens.

Le poëte lyrique ne peut pas davantage éviter les *épisodes*. Mais il doit les employer d'après un tout autre principe que le poëte épique. Pour l'épopée, ceux-ci dérivent de l'idée même d'un tout dont les parties doivent paraître indépendantes. Et, quant au développement de l'action, ils figurent comme moyens de l'étendre et comme obstacles qui en retardent la marche. Leur justification lyrique, au contraire, porte un caractère personnel. En effet, l'homme qui se replie sur lui-même parcourt son monde intérieur plus rapidement. Il se rappelle les circonstances et les situations les plus diverses, fait les rapprochements les plus variés, et, sans par là s'écarter du sentiment fondamental ou de l'objet général de sa pensée, il se laisse aller çà et là loin du sujet actuel qui captivait son imagination et son esprit. Or, la même vivacité de conception convient aussi à l'imagination poétique, quoiqu'il soit difficile de dire si ceci ou cela peut être épisodiquement admis dans un poëme lyrique. Mais, en général, les digressions, pourvu qu'elles ne détruisent pas l'unité, et, avant tout, les tours surprenants, les rapprochements ingénieux ou subits, les transitions brusques et hardies sont précisément propres à la poésie lyrique.

Aussi, le mode de développement et d'enchaînement des idées, dans ce domaine de la poésie, peut être soit différent de ce qu'il est ailleurs, soit même opposé. En général, la poésie lyrique, comme l'épopée, ne comporte ni la marche arbitraire de la pensée commune, ni le simple enchaînement logique de la pensée spéculative

exposée dans sa rigueur scientifique. Elle offre également une liberté qui se manifeste par l'indépendance des parties. Mais si, pour l'épopée, cette indépendance provient de la forme même du monde réel dont la poésie épique affecte de reproduire le type dans ses tableaux, le poëte lyrique, au contraire, donne aux sentiments et aux pensées particulières qu'il exprime le caractère d'une libre disposition; parce que chacun d'eux, quoique ayant pour base un même sentiment général et une même pensée, remplit cependant son âme et la concentre sur un seul point, jusqu'à ce qu'il passe à d'autres images et à d'autres sentiments. Dès lors, la succession des idées peut affecter un cours tranquille et peu interrompu. Mais aussi, dans l'essor lyrique, le poëte peut passer, sans transition, d'une idée à une autre très-éloignée, et donner un mouvement en apparence déréglé à sa pensée. Alors, en opposition avec la raison qui chemine prudemment, dans la fougue et l'ivresse de la passion, dans le délire de l'enthousiasme, le poëte semble possédé par une puissance qui régit sa volonté et l'entraîne avec elle. Ce désordre de la passion est tellement propre à certains genres de poésie lyrique, qu'Horace, par exemple, dans plusieurs de ses odes, s'est efforcé, avec un art habilement calculé, de faire de ces sauts hardis qui, en apparence, brisent la marche des idées. — Quant aux nombreux intermédiaires qui se placent entre ces deux extrêmes, entre une exposition claire et tranquille, et le déchaînement ora-

geux des passions ou le délire de l'enthousiasme, je dois les passer sous silence.

III. Le dernier point dont il nous reste à parler, au sujet du poëme lyrique, concerne sa forme extérieure. Ici, nous rencontrons principalement le *mètre* et l'*accompagnement musical*.

1° Que l'hexamètre dans sa marche uniforme et ferme, quoique vivante aussi néanmoins, soit la mesure du vers la plus convenable pour l'épopée, c'est ce que l'on conçoit facilement. Mais, pour la poésie lyrique, nous devons, en quelque sorte, exiger la plus grande diversité de mètres différents et la structure intérieure également la plus diversifiée. En effet, le fond du poëme lyrique, ce n'est pas l'objet dans son développement réel et pour lui-même, mais le mouvement intérieur de la pensée du poëte, dont l'égalité ou les changements, l'agitation ou le calme, le cours tranquille ou la marche impétueuse et les sauts brusques, doivent, aussi, se manifester dans le mouvement extérieur de la mesure et de l'harmonie des mots, par lesquels se révèle la pensée. La nature des sentiments et le mode de conception tout entier doivent déjà se trahir dans la mesure du vers ; car l'inspiration lyrique est dans un rapport bien plus étroit avec le *temps*, comme élément extérieur de transmission verbale, que la narration épique. Celle-ci, en effet, non-seulement place les événements racontés dans le passé, mais elle les expose et les déroule dans un plus vaste espace ; tandis que

la poésie lyrique représente les alternatives du sentiment et de la pensée dans la succession momentanée de leur naissance et de leur développement. Elle doit, donc, aussi façonner artistiquement le mouvement du temps dans ses formes variées. — A ces différences appartiennent : d'abord, la succession variée des longues et des brèves dans une inégalité brisée de *pieds* rhythmiques ; en second lieu, les différentes *coupes de vers ;* et, en troisième lieu, la formation des *strophes* qui, à la fois, sous le rapport des longues et des brèves, des vers et de leur disposition rhythmique ou de leur mode d'alterner, peuvent offrir une riche variété de formes.

2° Mais, ce qui est plus lyrique que cette manière d'employer la mesure et le rhythme, c'est le son en lui-même des mots et des syllabes. C'est ici que se placent principalement l'*allitération*, la *rime* et l'*assonnance*.

En effet, dans ce système de versification, comme je l'ai montré plus haut en détail, domine la signification même des syllabes, l'accent expressif qui se distingue du simple élément matériel des longues et des brèves. Et, alors, c'est le sens spirituel qui détermine la durée, l'élévation ou l'abaissement des sons ; de même que, les intonations de la voix, dont l'intensité porte expressément sur certaines lettres, certaines syllabes ou certains mots, se font entendre isolément. Or, cette sorte de spiritualisation du langage, due à la signification intérieure des mots, ainsi que cette prépondérance des intonations, est entièrement conforme à la nature de la poésie lyrique. Comme celle-ci ramène tout à l'expres-

sion des sentiments intérieurs de l'âme, elle doit faire également concourir à ce but l'harmonie des sons. A la vérité, dans ce domaine, l'élément rhythmique peut, aussi, se marier avec la rime ; cependant, cela se fait d'une manière qui se rapproche de la mesure musicale. Aussi, à la rigueur, l'emploi poétique de l'assonance, de l'allitération et de la rime se borne au domaine de la poésie lyrique. Car, quoique l'épopée du moyen âge ne puisse se détacher de ces formes à cause de la nature des langues modernes, cependant, cela n'est principalement permis que parce qu'ici, naturellement, l'élément lyrique est d'une grande importance dans la poésie épique, et se fraye la voie plus fortement encore dans les chants héroïques, dans les récits du genre des romances et des ballades. Pareille chose a lieu dans la poésie dramatique. Mais ce qui convient surtout à la poésie lyrique, c'est l'accord varié de la rime, qui, par le retour uniforme et alterné des lettres, des syllabes et des sons de mots semblables, forme des strophes diversement organisées, combinées et terminées. La poésie épique ou dramatique emploie bien, aussi, ces divisions, mais seulement d'après le même principe qui fait qu'elles ne bannissent pas non plus la rime. Ainsi, les Espagnols, à l'époque où leur poésie dramatique fut cultivée avec le plus d'art, donnent au jeu subtil de la passion, alors d'autant moins dramatique dans son expression, une carrière entièrement libre, et ils incorporent la rime d'octave, des sonnets, etc., à leur autre mesure dramatique ; ou, au

moins, ils montrent, dans des assonances et des rimes combinées, leur prédilection pour l'élément musical du langage.

3° Enfin, la poésie lyrique se rapproche de la musique, d'une manière encore plus marquée que cela n'est possible par la rime, par cela même que le langage devient une mélodie réelle et un chant. Ce rapprochement se laisse aussi parfaitement justifier. En effet, moins le sujet lyrique a en soi d'indépendance et d'objectivité, en d'autres termes, plus il est d'une nature intime et a ses racines dans l'âme elle-même (obligé qu'il est, néanmoins, pour se manifester, de s'attacher à une forme extérieure fixe), plus il exige que cette forme ébranle vivement les sens. Par cela même que le sentiment reste intérieur, son expression doit exciter extérieurement la sensibilité avec d'autant plus de force. Or, cette excitation sensible de l'âme, la musique seule peut la produire.

Aussi voyons-nous, sous le rapport de l'exécution extérieure, la poésie lyrique presque toujours accompagnée de la musique. Cependant, ici encore, il ne faut pas omettre une gradation essentielle dans cette alliance avec la musique. Avec les mélodies proprement dites se marie bien la poésie lyrique romantique, surtout la moderne. Cela s'applique surtout aux chants où le sentiment reste la chose dominante, et où la musique, maintenant, doit renforcer et développer cet écho intérieur de l'âme pour en tirer une mélodie. C'est ainsi, par exemple, que la *chanson populaire* aime et appelle

un accompagnement musical. Les *canzones*, au contraire, les *élégies*, les *épîtres*, etc., les *sonnets* même, ne trouvent pas facilement, dans les temps modernes, des compositeurs. En effet, là où la pensée et la réflexion, là même où le sentiment, dans la poésie, arrivent à une parfaite exposition, et, par là, se dérobent déjà en partie à la simple concentration du sentiment, en partie à l'élément sensible de l'art, la poésie lyrique obtient, précisément comme expression parlée, une plus grande indépendance. Et alors, elle ne se montre pas aussi capable d'une union intime avec la musique. Au contraire, plus le sentiment qui veut s'exprimer est concentré, plus il a besoin du secours de la mélodie.

Mais, maintenant, pourquoi les anciens, malgré la clarté transparente de leur diction, exigeaient-ils, dans le débit, le soutien de la musique, et dans quelle mesure? c'est ce que nous aurons, plus tard, l'occasion d'indiquer.

III. — De la poésie lyrique dans ses diverses espèces.

En ce qui regarde les diverses espèces dans lesquelles se développe la poésie lyrique, j'en ai déjà mentionné quelques-unes qui forment la transition entre la narration épique et le poëme lyrique véritable. Sur le côté opposé, on peut montrer de même l'apparition du genre dramatique. Mais le poëme lyrique se rapproche ici de la vitalité dramatique, uniquement parce que, sans aller jusqu'à une action animée et pleine de conflits, il peut présenter la forme du dialogue. Nous négligerons, cependant, ces degrés de transition et ces espèces mixtes, pour considérer brièvement les formes où se manifeste, sans mélange, le principe propre de la poésie lyrique. Elles se distinguent par la position diverse que prend la pensée du poëte vis-à-vis de son sujet.

I. D'abord, en effet, le poëte efface de son sentiment et de sa pensée toute idée particulière et personnelle, pour s'absorber dans la contemplation générale de Dieu ou des dieux, dont la grandeur pénètre toute son âme, devant lesquels il semble s'oublier et disparaître. Les *Hymnes*, les *Dithyrambes*, les *Pæans*, les *Psaumes*, appartiennent à ce genre, qui se développe alors de diverses manières, chez les différents peuples. Je me

contenterai de faire remarquer, de la manière la plus générale, les différences suivantes :

1° Le poëte qui s'élève au-dessus des limites de ses propres situations, soit physiques, soit morales, et des conceptions qui s'y rattachent ; qui prend pour objet ce qui lui apparaît, à lui et à sa nation, comme l'être infini et absolu, peut, d'abord, se représenter l'idée de la Divinité sous une forme positive, ensuite célébrer sa puissance et sa grandeur, rendre sensible son image telle qu'elle se dessine dans sa pensée. De cette espèce, par exemple, sont les *hymnes* qu'Homère a composées. Ces chants renferment principalement des situations et des histoires mythologiques à la louange du dieu en l'honneur duquel ils sont composés. Ils sont non conçus d'une façon simplement symbolique, mais développés sous une forme claire et substantielle, qui rappelle le caractère épique.

2° Un mode inverse et plus lyrique est l'essor *dithyrambique*, l'élévation de l'âme religieuse, qui, toute troublée par la puissance de son objet, et comme éblouie de sa splendeur, se sent incapable d'en donner une image et une représentation sensibles, et ne peut, alors, que s'exhaler en cris et en exclamations. Ravie à elle-même, elle s'absorbe immédiatement dans l'Être absolu. Toute remplie de son essence et de sa puissance, elle entonne des louanges et des hymnes de joie pour célébrer la grandeur infinie de celui dans lequel elle s'absorbe, et ses manifestations dont la magnificence révèle les trésors de sa divinité.

Les Grecs, dans le cercle de leurs cérémonies religieuses, ne sont pas, longtemps, restés dans de telles exclamations ou invocations ; ils ont été portés à interrompre ces élans de l'âme par des situations et des actions déterminées et mythiques. Ces représentations, mêlées aux chants lyriques, sont devenues, peu à peu, la chose principale. Développées sous la forme d'une action complète et vivante, elles formèrent le drame qui, à son tour, accueillit comme partie intégrante les chants lyriques des *Chœurs*.

Au contraire, cet essor et cette élévation, ces aspirations, ces lamentations, et ce cri de l'âme vers le seul être où elle trouve le but suprême de sa pensée, la source propre de toute puissance et de toute vérité, comme de toute gloire et de toute grandeur, nous les trouvons, comme caractère général, dans plusieurs des *Psaumes* sublimes de l'Ancien Testament. Ainsi, par exemple, il est dit dans le 33e psaume : « Justes, louez le Seigneur ; c'est aux justes qu'il appartient de le louer. « Remerciez le Seigneur sur la harpe, et chantez ses « louanges sur le psaltérion à dix cordes. Entonnez en « son honneur un nouveau cantique. Faites un concert « des instruments et des voix, car la parole du Seigneur « est véridique. Ce qu'il promet est assuré. Il aime la « droiture et la justice. La terre est remplie des bienfaits du Seigneur. Le ciel a été créé par sa parole, et « le souffle de sa bouche a formé les astres. » De même dans le 29e psaume : « Décernez au Seigneur, au Dieu « fort, décernez au souverain Maître l'honneur et la

« puissance. Rendez au Seigneur la gloire de son nom.
« Adorez le Seigneur dans de saints ornements. La voix
« du Seigneur se répand sur les eaux. Dieu fait en-
« tendre son tonnerre; le Seigneur tonne sur les
« grandes eaux. La voix du Seigneur retentit avec
« puissance; la voix du Seigneur roule avec majesté;
« la voix du Seigneur brise les cèdres; elle fait voler en
« éclats les cèdres du Liban. Elle fait bondir le Liban
« comme un jeune taureau, et le Sirion comme une
« jeune licorne. La voix du Seigneur détruit tout,
« comme la flamme, sur son passage. La voix du Sei-
« gneur ébranle les déserts, etc. »

Une pareille élévation ou sublimité lyrique suppose une pensée qui est emportée hors d'elle-même, plutôt qu'absorbée dans l'objet concret, tel que l'imagination le saisit et le contemple dans une satisfaction calme. Le poëte s'élève plutôt à un enthousiasme indéterminé; il s'efforce de révéler à l'esprit et à l'âme ce que la parole ne peut exprimer. A cause de ce vague de la pensée, l'imagination ne peut se représenter l'objet inaccessible aux sens dans sa beauté calme, et goûter son expression dans des œuvres d'art. Au lieu de contempler également le monde d'un œil calme, l'esprit se représente les existences extérieures dans leur ensemble, sans régularité ni lois fixes. Et de même que, pour le fond, il ne parvient pas à coordonner ses idées particulières, il n'emploie aussi, dans la forme extérieure, qu'un rhythme arbitrairement entrecoupé et saccadé.

Les *Prophètes* qui s'élèvent contre les fautes du

peuple juif parlent déjà plus sur le ton fondamental de la douleur. Leurs lamentations sur la situation de ce peuple, sur son éloignement de Dieu et sur sa chute, l'ardeur sublime de leur zèle et de leur colère patriotique se rapprochent déjà davantage du genre *parénétique*.

Mais, dans les temps postérieurs, comparée au feu de cette sainte indignation, la chaleur artificielle de l'imitation paraît facilement froide et inanimée. Ainsi, par exemple, plusieurs chants de *Klopstock*, composés dans le genre des hymnes et des psaumes, ne se rachètent ni par la profondeur des pensées ni par le développement calme de quelque sujet religieux. Ce qui s'y révèle, c'est principalement la tentative de s'élever vers l'infini. Or, conformément à la pensée du moderne rationalisme, elle n'aboutit qu'à faire éclater la disproportion entre la puissance incompréhensible, la grandeur et la majesté de Dieu et l'impuissance, d'autant plus manifeste, de l'intelligence bornée du poëte.

II. A un second degré, se placent les espèces de la poésie lyrique qui sont désignées sous le nom général de l'*Ode*, dans le sens moderne du mot. Ici, à la différence du degré précédent, apparaît comme caractère dominant, la personnalité qui se manifeste comme le côté principal, et qui peut se faire également valoir sous un double rapport.

1° D'un côté, en effet, le poëte, dans cette nouvelle forme, se choisit, comme précédemment, un sujet en soi

important : la gloire et la louange des dieux, des héros, des princes ; l'amour, la beauté, l'art, l'amitié, etc. Son âme s'en montre tellement remplie que, dans son enthousiasme, elle semble dominée, entraînée et subjuguée par sa seule puissance. S'il en était parfaitement ainsi, ce sujet pourrait alors se dessiner et se développer d'une manière objective et indépendante, en une image plastique ou épique. Mais si, au contraire, c'est précisément sa personne et sa grandeur propre que le poëte doit exprimer et représenter, s'il se rend maître du sujet et le modifie profondément, s'il se manifeste en lui, et que, dans sa libre indépendance, il interrompe le cours de son développement en y mêlant ses sentiments propres et ses réflexions, en l'éclairant de ses conceptions, et qu'ainsi il fasse dominer non l'objet en lui-même mais sa propre inspiration, bien que pénétré de cet objet, dans ce cas, nous aurons encore deux côtés entièrement différents : d'une part, la puissance entraînante du sujet ; de l'autre, la liberté du poëte qui lutte contre lui et cherche à le maîtriser. Or, c'est cet effort intérieur et ce combat qui principalement rendent nécessaires l'essor et la hardiesse du langage et des images, le désordre apparent de la structure intérieure du poëme, sa marche irrégulière, les écarts, les lacunes, les transitions brusques, etc. Le poëte révèle l'élévation de son génie par la supériorité avec laquelle il reste capable de résoudre ce désaccord dans une perfection artistique, de créer un tout en soi plein d'unité, qui, comme étant son œuvre, le rehausse au-dessus de la grandeur de son sujet.

De ce genre d'inspiration lyrique sont sorties plusieurs des *odes de Pindare.* Le souffle victorieux qui les pénètre se manifeste aussi dans le rhythme, à la fois animé, varié et soumis à une mesure ferme. *Horace,* au contraire, précisément dans les endroits où il veut le plus s'élever, est très-calme et très à jeun. Son habileté imitatrice cherche vainement à déguiser la finesse d'une composition où tout est calculé. L'inspiration de *Klopstock* n'est pas, non plus, toujours de bon aloi. Elle est souvent quelque chose d'artificiel, quoique plusieurs de ses odes soient pleines de sentiments vrais, d'une dignité soutenue et d'une force d'expression virile et entraînante.

2° Mais, d'un autre côté, le sujet n'a pas besoin d'être substantiel et important par lui-même. Le poëte est lui-même, dans son individualité, d'une telle importance qu'il prête aux objets insignifiants, par cela seul qu'il en fait l'objet de ses poésies, dignité, noblesse ou au moins un haut intérêt. De ce genre sont beaucoup des *odes d'Horace.* Klopstock aussi et d'autres se sont placés sur ce degré. Ici, ce n'est pas l'importance du sujet avec lequel lutte le poëte qui nous intéresse; au contraire, il élève l'insignifiant, les circonstances extérieures, les petits incidents de la vie à la hauteur où il se sent et se représente lui-même.

III. Toute l'infinie diversité des sentiments et des pensées lyriques se développe, enfin, dans le domaine de la *Chanson.* C'est ici, par conséquent aussi, que l'esprit particulier de la nation et l'originalité du poëte se

montrent de la manière la plus parfaite. On conçoit que la prodigieuse diversité des modes qu'affecte ce genre rend une classification précise fort difficile. On peut, néanmoins, distinguer les différences suivantes comme les plus générales :

Nous avons d'abord :

1° La *chanson proprement dite*, qui est destinée soit à être chantée pour elle-même ou dans la société, soit à être simplement fredonnée. Là, il n'est pas besoin de beaucoup d'idées, de grandeur et d'élévation dans le sujet. Au contraire, la dignité, la noblesse, la gravité de la pensée ne sont que des obstacles au plaisir de manifester immédiatement ses impressions. Les hautes conceptions, les pensées profondes, les sentiments sublimes, forcent le poëte à sortir entièrement de son individualité immédiate, de ses intérêts et de ses dispositions personnelles. Or, cette spontanéité de la joie et de la douleur, ce caractère personnel et particulier du sentiment, doivent précisément trouver leur expression dans la chanson. Aussi, c'est dans ses chansons que chaque peuple se retrouve le plus chez lui, se délecte et se complaît avec prédilection.

Quoique ce domaine soit illimité par le nombre infini de ses sujets et la diversité de ses tons, cependant toute chanson se distingue des espèces précédentes par la simplicité, soit du fond, soit de la forme, du mètre, du langage, des images, etc. Prenant son point de départ dans un sentiment déterminé, elle ne va pas d'un objet à un autre, comme l'ode, dans le désordre de l'enthou-

siasme ; elle s'arrête, en général, plus exclusivement sur un seul et même objet, que ce soit une situation particulière, ou quelque manifestation déterminée de joie ou de tristesse dont le sentiment ou l'image nous pénètre et nous frappe. Renfermée dans ce sentiment ou cette situation, la chanson n'affecte pas le ton inégal de l'inspiration ou de la passion, la hardiesse des tours et des transitions; elle reste calme et simple. Seulement cette pensée unique, présentée dans une facile succession d'images, tantôt plus brisée dans sa marche et plus concentrée, tantôt plus ample et plus suivie, avec un accompagnement de rhythmes accommodés au chant et faciles à saisir, sans entrelacements variés de rimes, forme un seul tout complet. Mais, maintenant, comme le sujet est presque toujours en soi quelque chose de passager, on ne doit pas s'imaginer qu'une nation doive chanter mille ans ou cent ans les mêmes chansons. Un peuple qui se développe toujours n'est pas si pauvre et dans une telle disette qu'il n'ait, chez lui, qu'une fois des poëtes chansonniers. Précisément la chanson, à l'opposé de l'épopée, meurt et renaît toujours. C'est un champ de fleurs qui se renouvelle chaque année. C'est seulement chez les peuples opprimés, séparés de tout progrès, qui ne connaissent pas cette gaieté toujours rajeunie du poëte, que se conservent les anciennes et même les plus vieilles chansons. Mais la chanson ordinaire naît et meurt comme le sentiment qui la fait naître. Elle excite, réjouit un moment et est oubliée. Qui connaît et chante encore, aujourd'hui, les

chansons généralement connues et aimées il y a cinquante ans? Chaque époque imprime à la chanson un ton nouveau, qui résonne quelque temps jusqu'à ce qu'il rentre dans le silence. Toutefois, chaque chanson ne doit pas être simplement une expression de la personnalité du poëte, elle doit avoir une valeur générale, plaire diversement à tous, exciter une impression semblable. Elle passe ainsi de bouche en bouche. Les chansons qui ne sont pas chantées généralement dans leur temps sont rarement de bon aloi.

Comme différence essentielle dans le mode d'expression de la chanson, je me contenterai de faire ressortir deux côtés principaux que j'ai déjà indiqués précédemment. D'abord, en effet, le poëte peut exprimer ses sentiments et ses impressions intérieures avec ouverture et abandon, en particulier quand il s'agit de situations et de sentiments joyeux ; de sorte que tout ce qui lui passe devant l'esprit, il le communique immédiatement et sans mystère. Mais, d'un autre côté, dans l'extrême opposé, il peut, en quelque sorte, se borner à faire deviner, par son mutisme, ce qui se presse dans son cœur fermé. Le premier mode d'expression appartient à l'Orient, et particulièrement à la sérénité insouciante, à l'expansion, libre de désirs, de la poésie mahométane, à cette imagination brillante qui aime à se répandre au dehors et se complaît dans de spirituelles combinaisons. Le second, au contraire, répond davantage à la concentration intérieure qui distingue les peuples du Nord. Ici l'âme, dans son silence comprimé, ne peut atteindre

jusqu'aux objets extérieurs. Le cœur, refoulé sur lui-même, ne peut plus s'exprimer et se faire jour, comme l'enfant avec lequel le père, dans le *Roi des Aulnes*, voyage par la nuit et l'orage, se tait de frayeur et suffoque dans ses sanglots. Cette différence, qui déjà se fait remarquer d'une manière générale, comme poésie populaire et poésie savante, comme sentiment et comme réflexion, se reproduit dans le cercle de la chanson, sous mille nuances variées et dans une multitude de degrés intermédiaires.

En ce qui regarde maintenant les espèces particulières que l'on peut compter dans ce genre, je me bornerai à mentionner les suivantes :

Ce sont d'abord les *chansons populaires*, qui, à cause de leur spontanéité, restent principalement sur le terrain de la chanson et sont le plus susceptibles d'être chantées ; elles ont besoin même d'être accompagnées du chant. Elles renferment les exploits et les événements nationaux dans lesquels le peuple a conscience de sa vie et qui réveillent ses souvenirs. Ou bien elles expriment immédiatement les sentiments et les situations des différentes classes de la société, la sympathie de l'homme avec la nature, les relations humaines les plus intimes ; elles font résonner les sons les plus divers de la joie, de la tristesse et des angoisses de l'âme.

En opposition avec les chansons populaires se placent les chansons qui appartiennent à une culture plus riche et plus variée. Tantôt expression d'une gaieté

joyeuse, elles abondent en plaisanteries diverses, en tours gracieux, petits incidents, allusions galantes ; tantôt plus sentimentales, elles rappellent les scènes de la nature et les diverses situations de la vie humaine. Elles décrivent ces objets aussi bien que les sentiments qu'ils excitent, tandis que le poëte se replie sur lui-même et analyse les mouvements de son cœur. Si de pareilles chansons se bornent à la simple description, particulièrement à celle des objets de la nature, elles sont facilement banales et ne témoignent d'aucune imagination créatrice. Souvent il n'en va pas beaucoup mieux de l'analyse des sentiments qu'excite la vue des objets. Avant tout, le poëte, dans de telles descriptions des objets et des sentiments, ne doit pas s'arrêter à la naïveté des vœux et des désirs qui naissent immédiatement en nous ; mais, dans la liberté contemplative de sa pensée, il doit s'élever au-dessus de ces impressions communes. C'est le seul moyen d'arriver aux jouissances pures de l'imagination. Cette liberté insouciante, cette dilatation du cœur, cette satisfaction de l'âme qui habite la sphère propre de l'imagination, donnent, par exemple, à plusieurs chansons d'*Anacréon*, aussi bien qu'aux poésies de *Hafis* et au *Divan occidento-oriental* de *Gœthe*, la grâce la plus belle, un caractère particulier de libre inspiration et de poésie. — Enfin, un sujet plus élevé n'est pas exclu de ce genre. La plupart des *cantiques* protestants, composés pour l'édification des fidèles, appartiennent, par exemple, à la classe des chansons. Elles expriment l'aspiration vers Dieu, la

prière, les bienfaits de la grâce, le repentir, l'espérance, la confiance, le doute, la foi, etc., à la vérité comme disposition et situation de l'âme individuelle, mais de la manière générale dont ces sentiments et ces états peuvent être plus ou moins dans le cœur de tous.

2° A un second groupe de ce degré étendu on peut rapporter les *Sonnets*, les *Sextines*, les *Élégies*, les *Épîtres*, etc. Ces modes sortent déjà du cercle, précédemment étudié, de la chanson. En effet, le caractère immédiat du sentiment et de l'expression fait place ici à la réflexion et à la pensée, qui saisit les faces diverses des choses et embrasse les perceptions individuelles et les expériences du cœur sous des points de vue généraux. Connaissances, science, instruction, en général, peuvent ici se faire valoir; et quoique, sous tous les rapports, la réflexion, qui rattache en soi le particulier au général et les concilie, reste l'élément dominant, cependant le point de vue où elle se place est plus général et plus vaste que dans la chanson proprement dite. Les Italiens, en particulier, ont donné, dans leurs *sonnets* et leurs *sextines*, un exemple brillant de cette manière délicate d'analyser le sentiment. Ainsi, dans une situation, le poëte ne décrit pas simplement les dispositions de l'âme, les soupirs, la douleur, le désir ou les perceptions des objets extérieurs, avec une concentration intérieure; mais il se meut légèrement dans divers sens, jette avec calme un regard sur la mythologie, l'histoire, le passé, le présent, et cependant se replie toujours sur soi, se limite et se contient. Ce mode de

développement n'offre pas la simplicité de la chanson, et l'élévation de l'ode ne lui est pas permise; ce qui, d'un côté, fait disparaître le chant. Mais, en compensation, le langage lui-même, dans son harmonie et ses savantes rimes, devient une mélodie parlée. *L'élégie*, au contraire, peut, dans la mesure des syllabes, les réflexions, les maximes et la description des sentiments, conserver un caractère plus épique.

3° Le troisième degré, dans cette sphère, est occupé par un mode particulier, dont le caractère s'est manifesté récemment chez les Allemands de la manière la plus remarquable dans Schiller. La plupart de ses poésies lyriques, comme *la Résignation*, *l'Idéal*, *l'Empire des ombres*, *l'Artiste*, *l'Idéal et la Vie*, ne sont pas plus des chansons que des odes ou des hymnes, des épîtres, des sonnets ou des élégies dans le sens antique. Elles offrent, au contraire, un caractère tout différent de celui de ces espèces. Ce qu'elles expriment, c'est particulièrement la grande pensée qui fait le fond de leur sujet. Le poëte, cependant, ne paraît ni être emporté par un mouvement dithyrambique, ni, dans l'inspiration, lutter avec la grandeur de son sujet. Il reste parfaitement maître de celui-ci, le développe par toutes ses faces, en vertu de sa propre réflexion poétique; et, avec une sensibilité pleine d'essor et une largeur de vues toute grandiose, une force entraînante de langage et d'images, il l'exprime en un style plein de magnificence et d'harmonie, dans des rhythmes et des rimes la plupart très-simples, mais frappants.

Ces grandes pensées et ces intérêts profonds, auxquels toute sa vie fut consacrée, apparaissent, par conséquent, comme la propriété la plus intime de son esprit. Mais il ne chante pas tranquillement en lui-même ou dans un cercle de société, comme la bouche riche de chansons de Gœthe. C'est un chantre qui expose un sujet digne en lui-même d'être chanté, et faisant partie d'une collection de semblables sujets parmi ce qu'il y a de plus grand et de plus excellent. On peut dire de ces chants ce qu'il dit lui-même de sa *Cloche* :

« Au-dessus des régions inférieures de la terre, elle « doit se balancer dans le pur azur du ciel, la rivale « du tonnerre, et confiner au monde des astres. Elle « doit être une voix d'en haut, semblable au troupeau « brillant des étoiles, qui, dans leur course, louent le « Créateur et conduisent le chœur des années. Que sa « bouche métallique soit uniquement consacrée aux « choses éternelles et sérieuses, et, qu'à chaque heure, « le Temps, dans son vol rapide, la frappe de son aile. »

III. — Développement historique de la poésie lyrique.

D'après ce que j'ai dit du caractère général de la poésie lyrique et de ses caractères particuliers, en ce qui regarde le poëte, l'œuvre lyrique et ses diverses espèces, il est suffisamment clair que, particulièrement dans ce domaine de la poésie, un traité détaillé n'est possible que sur le terrain de l'histoire. Car, non-seulement le cercle des principes généraux que l'on peut établir est restreint, mais ceux-ci conservent un caractère abstrait, parce qu'il n'est aucune branche de l'art où les particularités de temps et de nationalité, ainsi que l'individualité du génie personnel, fournissent, à un tel degré, le principe déterminant pour le fond et la forme des œuvres d'art. Or, maintenant, comme mon sujet m'interdit de parcourir une pareille exposition historique, je dois d'autant plus, précisément à cause de cette multiplicité de formes dans laquelle se développe la poésie lyrique, me borner exclusivement à jeter un coup d'œil rapide sur ce qui m'est connu en ce genre et sur ce à quoi j'ai pu prendre un vif intérêt.

Pour classer, d'une manière générale, les productions nationales et individuelles de la poésie lyrique, nous ferons comme dans la poésie épique; nous prendrons notre principe dans les formes générales du déve-

loppement de l'art que nous avons appris à connaître sous le nom de *symbolique*, *classique* et *romantique*. Comme principale division, nous devons donc, dans ce domaine, suivre la marche progressive qui nous conduit de la poésie lyrique des *Orientaux* à celle des *Grecs* et des *Romains* et, de là, à celle des peuples *Slaves*, *Romans* et *Germains*.

I. En ce qui regarde d'abord la poésie lyrique *orientale*, elle se distingue essentiellement de celle de l'Occident en ce que, conformément à son principe général, elle ne porte l'âme ni à l'indépendance et à la liberté individuelle, ni à cette concentration intérieure qui, creusant dans l'infini, constitue la profondeur du sentiment romantique. Au contraire, la conscience personnelle se montre immédiatement absorbée dans la contemplation des phénomènes de la nature, et s'exprime dans cet état d'identification complète. D'un autre côté, ne trouvant pas un point d'appui solide en elle-même, elle s'anéantit devant ce qui, dans la nature et les rapports de la vie humaine, représente la puissance et la substance des choses. Et, alors, tantôt plus contrainte, tantôt plus libre, elle aspire, par l'imagination et le sentiment, vers cette puissance sans pouvoir y atteindre. Quant à la forme, c'est, par conséquent, moins l'expression poétique d'une pensée libre, que la description immédiate de cette contemplation naïve. Le poëte, au lieu de nous initier à ses sentiments intimes, ne révèle

que son anéantissement vis-à-vis des objets et des situations. Par ce côté, la poésie lyrique orientale conserve souvent, par opposition en particulier à la poésie romantique, un ton, en quelque sorte, plus objectif. Car, souvent, le poëte n'exprime pas les choses comme elles sont en lui-même ; il les exprime plutôt comme il se sent lui-même en elles, leur donnant une vie et une âme indépendantes. Ainsi, par exemple, *Hafis* s'écrie une fois :

Oh ! reviens, le rossignol du cœur de Hafis,
Reviens sur le parfum des roses du plaisir.

D'un autre côté, cette poésie lyrique, dans cette situation où l'âme est affranchie de toute particularité, se laisse aller à une expansion naïve, mais où l'imagination se perd facilement dans le démesuré et ne peut arriver à une expression positive de son objet, parce que cet objet, c'est l'Être infini qui ne peut se représenter par des formes. Aussi, en général, la poésie lyrique orientale, particulièrement chez les Hébreux, les Arabes et les Persans, a le caractère de l'élévation hymnique. L'imagination du poëte accumule, avec prodigalité, toute grandeur, toute puissance et toute gloire de la créature, pour faire dissiper cette splendeur devant la majesté ineffable de Dieu. Ou il ne se lasse pas d'énumérer tout ce qu'il y a de charmant et de beau, d'en former comme un collier précieux, qu'il dépose ensuite comme offrande à l'objet qui seul a du prix à ses yeux, sultan, bien-aimée, vin dont il s'enivre, etc.

Comme formes plus précises d'expression, la *métaphore*, l'*image* et la *comparaison* trouvent leur place naturelle dans cette sphère de la poésie. En effet, l'âme, qui ne se sent pas libre en elle-même dans son monde intérieur, ne peut se manifester dans les objets extérieurs, qu'en s'assimilant à eux par des comparaisons. Ensuite, le général et le substantiel conservent, ici, leur existence abstraite, sans pouvoir se marier avec une forme déterminée pour produire une libre individualité. De sorte que, maintenant aussi, l'imagination ne peut le contempler qu'en le comparant avec les phénomènes particuliers du monde; tandis que ceux-ci ne conservent d'autre valeur que celle de point de comparaison qui les rapproche de l'Être seul grand, seul digne de gloire et de louange. Mais ces métaphores, images et comparaisons, dans lesquelles se renferme presque exclusivement l'esprit qui cherche à contempler la Divinité, ne sont pas la véritable expression des sentiments ou des choses mêmes; c'est leur expression simplement personnelle et artificiellement créée par le poëte. Ce qui, par conséquent, manque ici au sentiment lyrique en liberté intérieure et vivante, nous le trouvons remplacé par la liberté de l'expression. Dans la naïveté des images et des comparaisons prolongées, après avoir parcouru tous les degrés intermédiaires les plus variés, l'imagination se déploie avec une hardiesse incroyable et une verve pleine d'esprit, en combinaisons nouvelles et surprenantes.

Quant aux peuples particuliers qui se sont distingués

en Orient dans la poésie lyrique, il faut nommer d'abord les *Chinois*, ensuite les *Indous;* mais, en troisième lieu et surtout, les *Hébreux*, les *Arabes* et les *Persans*, dont nous ne pouvons essayer de caractériser plus en détail les productions.

II. A la seconde époque principale, celle des *Grecs* et des *Romains*, c'est l'individualité *classique* qui constitue le caractère général. Conformément à ce principe, ce n'est plus l'expression lyrique des sentiments de l'âme absorbée dans la contemplation de la nature, ou s'élevant au-dessus d'elle-même jusqu'à cet appel sublime à toutes les créatures : « Que tout ce qui respire loue le Seigneur,» ou enfin, aspirant par l'affranchissement des liens du fini à se confondre dans le sein de l'Être unique qui pénètre et anime tout. L'âme s'unit librement à l'Être universel, comme constituant sa substance propre, et porte le sentiment de cette union jusqu'à la conscience poétique.

Si la poésie lyrique des Grecs et des Romains diffère de celle des Orientaux, elle ne se distingue pas moins de celle de l'époque romantique. Car, au lieu d'affecter une profondeur concentrée dans l'expression des sentiments et des situations de l'âme, elle les développe de manière à donner l'explication la plus claire de la passion, de la pensée et des réflexions les plus intimes. Par là, elle conserve, elle aussi, même comme manifestation de l'esprit intérieur, autant qu'il est permis à la poésie lyrique, le type plastique de la forme classique. En

effet, les vérités générales qu'elle expose, ses vues sur la vie, ses maximes de sagesse, etc., ne sont pas privées de l'individualité libre du sentiment individuel et du mode de conception indépendant. D'un autre côté, elle emploie moins les images et les métaphores que l'expression propre et directe. Par là, le sentiment intérieur est exprimé à la fois d'une manière plus générale et sous une forme plus claire. Les genres particuliers, en raison du même caractère d'individualité, se détachent les uns des autres, sous le rapport de la conception, de l'expression, du dialecte et de la mesure des vers, pour atteindre, dans une libre indépendance, au plus haut point de perfection de leur développement. Et, comme le fond et la pensée, de même l'exposition extérieure est aussi d'un genre plus plastique. En effet, sous le rapport musical, elle fait moins ressortir la mélodie intime des sentiments de l'âme que l'harmonie sensible dans la mesure de son mouvement rhythmique, où elle laisse même s'introduire les entrelacements cadencés de la danse.

1° La lyrique *grecque* présente ce caractère fondamental dans son développement riche et original. D'abord ce sont des *hymnes*, qui conservent encore quelque chose du ton épique, et qui, composés dans le mètre de l'épopée, expriment moins l'inspiration intérieure qu'ils n'offrent à notre esprit, sous les traits fixes et sensibles que j'ai indiqués, une image plastique des dieux. — Le degré suivant est marqué, quant au mètre, par la mesure *élégiaque*, qui ajoute un penta-

mètre, et qui, par le retour régulier de cet accouplement du pentamètre à l'hexamètre, montre dans ses divisions, le commencement de la formation des strophes. Car l'élégie, dans son ton général, est déjà plus lyrique (l'élégie politique aussi bien que l'érotique); quoique, particulièrement comme élégie gnomique, elle se rapproche encore de l'expression épique, et qu'ainsi elle appartienne presque exclusivement aux Ioniens, chez lesquels prédomine la pensée objective. Aussi, quant à la partie musicale, c'est surtout le côté rhythmique qui atteint à la perfection. — Troisièmement, enfin, se développe dans une nouvelle mesure de vers, le poëme *iambique*, qui, par sa vivacité mordante et satirique, prend une direction déjà plus personnelle.

Mais la pensée et la passion vraiment lyriques se développent, pour la première fois, dans la poésie que l'on appelle *mélique*. Les mètres sont plus variés, les strophes plus riches, les éléments de l'accompagnement musical plus parfaits, grâce à la modulation qui s'y ajoute. Chaque poëte se fait une mesure de syllabes correspondant à son caractère lyrique : *Sapho*, pour ses inspirations douces et cependant enflammées d'une ardeur passionnée et pleine d'effet dans l'expression; *Alcée*, pour ses odes mâles et hardies. Les *Scolies*, en particulier, dans la variété de leurs sujets et de leurs tons, admettent les nuances les plus variées de la diction et du mètre.

La lyrique des *chœurs*, enfin, se développe à la fois sous le rapport de la richesse des pensées et des ré-

flexions, de la hardiesse des transitions et des combinaisons et sous celui de la représentation extérieure. Le chant des chœurs peut alterner avec des voix particulières. Le mouvement intérieur ne se contente pas du simple rhythme du langage et des modulations de la musique, il appelle à son secours, comme élément plastique, les mouvements de la danse. De sorte qu'ici, le côté subjectif de la poésie lyrique trouve, dans sa représentation sensible, par l'exécution, une compensation parfaite. Les objets de ce genre d'inspiration lyrique sont les plus substantiels et les plus importants. Ce sont des louanges à la gloire des dieux, ainsi que des vainqueurs dans les jeux publics, où les Grecs, souvent divisés au point de vue politique, trouvaient l'image visible de leur unité nationale. Et, ainsi, ces sujets ne manquaient pas, quant au fond de la conception, d'éléments épiques et objectifs. *Pindare*, par exemple, qui, dans ce domaine, a atteint le sommet de la perfection, passe, comme je l'ai déjà dit, des circonstances extérieures qui lui sont fournies facilement, à des réflexions profondes sur la nature générale des vérités morales et religieuses, ensuite sur les héros et les exploits héroïques, la fondation des États, etc.; et il joint à la force de représentation plastique l'essor personnel de l'imagination. Dès lors, ce n'est pas le sujet qui se développe de lui-même, épiquement, l'inspiration lyrique est seulement excitée par son objet; de sorte que celle-ci paraît, au contraire, soutenue et produite par l'âme du poëte.

La poésie lyrique postérieure, celle des *Alexandrins*, est moins un progrès indépendant qu'une imitation savante et un effort pour atteindre à l'élégance et à la correction du style; jusqu'à ce qu'enfin elle se dissémine en morceaux du genre gracieux ou plaisant, et que, dans l'*épigramme*, elle cherche à réunir par un nouveau lien de sentiment et de fantaisie, les fleurs déjà connues de l'art et de la vie, et à les revêtir d'une nouvelle fraîcheur par les finesses de la louange ou de la satire.

2° Chez les *Romains* la poésie lyrique, à la vérité, trouve un sol diversement cultivé, mais moins vierge et moins riche. Son époque florissante se borne à peu près au siècle d'Auguste. Elle présente un caractère moins spontané et plus réfléchi; elle n'est plus qu'une des jouissances de l'esprit. C'est l'œuvre d'une habileté plus ou moins imitatrice, le fruit du soin et du goût, plutôt que d'une fraîche inspiration et d'une conception artistique originale. Cependant, malgré l'érudition qui y domine et une mythologie étrangère, malgré l'imitation des froids modèles alexandrins, l'originalité romaine ne peut être méconnue. Le caractère et le génie individuel des poëtes se montrent de nouveau dans leur liberté. Quoique dépourvus de cette séve qui est l'âme intime de la poésie et de l'art, ils n'en produisent pas moins, dans le champ aussi bien de l'ode que de l'épître, de la satire et de l'élégie, quelque chose d'achevé et de parfait. La satire postérieure, au contraire, qui se laisse rattacher à ce

genre, dans son âpreté mordante contre la corruption du temps, avec les traits acérés de sa colère et sa vertu déclamatoire, parcourt d'autant moins le domaine propre de l'imagination poétique, qu'elle n'a à opposer à l'image d'un présent corrompu rien autre chose que cette indignation et cette rhétorique abstraite d'un zèle vertueux.

III. La poésie lyrique eut les mêmes destinées que la poésie épique. Des idées nouvelles et un esprit nouveau s'introduisirent en elle par l'invasion des nouvelles races. C'est ce qui eut lieu chez les peuples *Germains*, *Romans* et *Slaves*, qui déjà, dans la période païenne antérieure au christianisme, mais surtout après leur conversion, et aussi dans le moyen âge et dans les derniers siècles, offrent un troisième développement de la poésie lyrique, conforme au caractère général de l'art romantique et toujours plus varié et plus riche.

Dans ce troisième cercle, la poésie lyrique acquiert une importance d'autant plus prépondérante, que son principe se fait valoir d'abord dans l'épopée, puis, plus tard, dans le drame, d'une manière beaucoup plus profonde que cela n'était possible chez les Grecs et les Romains. Il y a plus : chez quelques peuples, les sujets à proprement parler épiques sont traités entièrement selon le type de la poésie lyrique. De là naissent des productions telles, que l'on ne sait trop dans lequel des deux genres on doit les ranger. Du reste, si les

traditions épiques se rapprochent ainsi de la conception lyrique, la raison essentielle en est que la vie tout entière de ces nations procède du principe de la subjectivité. Leur génie idéaliste est porté à représenter le substantiel et l'objectif, comme émanant des profondeurs de l'âme individuelle. Et cette concentration de la pensée acquiert, de plus en plus, la conscience d'elle-même. Ce principe se manifeste, sous la forme la plus parfaite et la plus pure, dans les *races germaniques ;* tandis que les races *slaves*, au contraire, avaient à s'arracher au mysticisme oriental qui s'absorbe dans l'Être universel ou dans la contemplation de la nature. Les peuples *romans* tiennent le milieu. Occupant les provinces conquises de l'empire romain, ils trouvèrent devant eux les restes des connaissances et de la civilisation romaines. Pénétrés, de tous côtés, de cette influence en se mêlant aux vaincus, ils durent abandonner une partie de leur originalité. — En ce qui concerne le fond de cette poésie lyrique, ce sont presque tous les degrés du développement de l'existence nationale et individuelle qui s'expriment en rapport avec la religion et la vie mondaine de ces peuples et de ces siècles. Et les sujets offrent toujours une plus grande richesse en se réfléchissant dans la multiplicité des situations et des sentiments de l'âme humaine. Quant à la forme, soit que le poëte s'inspire des événements nationaux ou autres, des phénomènes de la nature et des objets qui l'environnent ; soit qu'il s'occupe de lui-même et que, par la réflexion, il creuse dans les profondeurs de l'âme,

dont les sentiments se développent et la pensée s'agrandit par le progrès des idées, la concentration intime de l'expression constitue toujours le caractère fondamental. Dans la partie extérieure, le plasticisme de la versification rhythmique fait place à la musique de l'allitération, de l'assonance et des divers entrelacements des rimes. Ces nouveaux éléments sont employés tantôt d'une manière éminemment simple et sans prétention, tantôt avec beaucoup d'art dans l'invention de formes d'une ferme empreinte; tandis que, de son côté, l'exécution extérieure perfectionne, de plus en plus, l'accompagnement purement musical du chant mélodique et des instruments.

Dans la division de ces vastes groupes, nous pouvons suivre, quant à l'essentiel, la marche que j'ai déjà indiquée pour la poésie épique.

En premier lieu, par conséquent, se place la poésie lyrique des peuples nouveaux dans leur originalité encore *païenne*.

En second lieu, le riche développement de la poésie lyrique du moyen âge *chrétien*.

Troisièmement, enfin, d'une part, l'étude renouvelée de l'antiquité, de l'autre le principe moderne du protestantisme, exercent une influence remarquable.

Je ne puis, cependant, me laisser aller à caractériser d'une manière plus précise ces époques principales. Je me contenterai, en terminant, d'exalter les mérites

d'un poëte allemand qui a imprimé à notre poésie lyrique nationale, dans ces temps modernes, un grand essor. Je veux parler du chantre de *la Messiade*. *Klopstock* est un des grands hommes qui ont inauguré la nouvelle époque de l'art dans notre nation, une belle et noble figure. C'est lui qui, avec un enthousiasme généreux et une fierté intérieure, arracha la poésie à l'énorme insignifiance de l'époque de Gottsched, dont la platitude prétentieuse avait effacé ce qui restait encore de noble et de digne dans l'esprit allemand. Pénétré de la sainteté de la vocation du poëte, il donna à ses poésies une forme plus solide et plus vraie; et, malgré sa rudesse dans un grand nombre d'endroits, il est et restera classique. Parmi les odes de sa jeunesse, les unes sont consacrées à une noble amitié qui, pour lui, était quelque chose d'élevé, de solide, de digne et de respectable, l'orgueil de son âme, un temple de son esprit. Les autres expriment un amour plein de profondeur et de sensibilité. — Néanmoins, précisément à ce genre appartiennent plusieurs productions qui doivent être regardées comme parfaitement prosaïques : par exemple, *Selmar et Selma*, cette ennuyeuse et mélancolique dispute entre des amants qui, non sans beaucoup de larmes, de lamentations et de vides regrets, tourne autour de cette pensée oiseuse et sans intérêt : lequel des deux, de Selmar ou de Selma, doit mourir avant l'autre. — Mais ce qui, chez Klopstock, se révèle sous les faces les plus diverses, c'est le sentiment patriotique.

Comme protestant, la mythologie chrétienne, les légendes des saints, etc., ne pouvaient le satisfaire, les anges exceptés, pour lesquels il avait un grand respect poétique, quoiqu'ils restent abstraits et inanimés dans une poésie du monde réel. Il n'y avait là ni le sérieux moral de l'art ni la force de vitalité que réclamait un esprit non simplement mélancolique et humble, mais libre et positivement pieux. Comme poëte, il sentait le besoin d'une mythologie et d'une mythologie indigène, dont les noms et les figures offrissent déjà pour l'imagination un terrain solide. Or, les dieux grecs n'ont pour nous rien de ce caractère patriotique. Voilà pourquoi Klopstock, on peut dire par amour-propre national, a cherché à rajeunir la vieille mythologie de Wodan, de Hertha, etc. Cependant, il ne pouvait pas plus rendre d'intérêt et d'importance à ces divinités qui *ont été*, il est vrai, mais ne *sont* plus germaniques, que la Diète de l'empire à Ratisbonne ne pourrait représenter aujourd'hui l'idéal de notre existence politique. Aussi, quelque grand que fût le besoin de se représenter poétiquement et réellement, dans une mythologie populaire et nationale, les vérités relatives à la nature et à l'ordre moral, ces divinités tombées n'en restent pas moins quelque chose de parfaitement faux et de vide ; et il y a une espèce d'hypocrisie puérile dans la prétention de faire comme si la raison et la foi nationale devaient prendre cela au sérieux. Pour la simple imagination, la mythologie grecque est infiniment plus gracieuse, plus sereine, plus humainement libre, plus

variée et plus développée. Néanmoins, dans la poésie lyrique, c'est le chantre qui se représente lui-même ; et nous devons honorer Klopstock pour ce besoin et cet essai patriotique qui ne furent pas perdus et portèrent plus tard leurs fruits, sans compter qu'ils provoquèrent de savantes recherches sur des objets semblables. — Enfin, le sentiment patriotique de Klopstock apparaît tout à fait pur, beau et pathétique dans son enthousiasme pour l'honneur et la dignité de la langue allemande et de nos anciennes figures historiques, de Hermann, par exemple, et principalement de quelques empereurs allemands qui se sont honorés eux-mêmes en cultivant la poésie. Ainsi s'exaltait en lui, toujours plus légitime, l'orgueil de la muse et le courage de se mesurer, dans un sentiment joyeux de ses forces, avec les Grecs, les Romains et les Anglais. Le même caractère actuel et patriotique se remarque dans les regards qu'il dirige sur les princes de l'Allemagne; dans les espérances que leur caractère peut éveiller, relativement à l'honneur national, à l'art, à la science, aux affaires publiques et aux grands intérêts de l'humanité. D'un côté, il exprimait son mépris pour ceux de nos princes qui, « dans un doux fauteuil, encensés par leurs courtisans, étaient déjà ignorés de leur vivant et le seront encore plus après leur mort. » D'autre part, il laisse percer sa douleur de ce que Frédéric II lui-même « n'a pas vu que la poésie allemande s'est rapidement élevée de ses fermes racines et de sa tige, et que ses rameaux projettent au loin leur ombrage. »

Elles sont également douloureuses pour lui, les espérances déçues qui lui faisaient voir dans l'empereur Joseph II le commencement d'un nouveau monde pour l'esprit humain et la poésie. Enfin, ce qui n'est pas moins honorable pour le cœur du vieillard, c'est le vif intérêt qu'il prend à l'apparition d'un peuple qui brise toutes ses chaînes et, pour la première fois, veut fonder la vie politique sur la raison et le droit. Et il salue « ce nouveau soleil, aux rayons bienfaisants, que « lui-même n'a pas rêvé. Soyez bénis, mes cheveux gris « qui couvrez encore ma tête, bénie soit la force qui me « soutient après soixante ans ; car c'est à elle que je dois « d'avoir vécu jusqu'à ce jour et de voir ces choses. »

Il y a plus, il s'adresse aux Français en ces termes : « Pardonnez, ô Français (le nom de frères est un « noble nom) ! pardonnez si, autrefois, j'ai exhorté les « Allemands à fuir ce pour quoi je les supplie aujour- « d'hui de vous imiter ! »

Mais une indignation d'autant plus vive s'empara du poëte lorsque cette belle aurore de la liberté se changea en un jour plein d'horreur, sanglant et meurtrier pour la liberté même. Cette douleur, cependant, Klopstock ne put lui donner une forme poétique. Il l'exprima d'une manière d'autant plus prosaïque, plus faible et plus dénuée de pensée, qu'à son espérance trompée il ne savait rien opposer de plus élevé, parce que son âme et sa raison n'avaient entrevu aucun avenir meilleur pour la société.

Ainsi Klopstock reste grand par son sentiment patrio-

tique, par celui de la liberté, de l'amitié, de l'amour, par la fermeté de sa foi protestante, digne d'être honoré pour la noblesse de son âme et de sa poésie. Et quoique, par plusieurs côtés, il soit resté enfermé dans les limites de son temps, qu'il ait composé un grand nombre d'odes purement critiques, grammaticales et métriques, partant froides, il n'est apparu depuis lui, Schiller excepté, aucune aussi noble et aussi indépendante figure avec des traits plus sérieux et plus mâles.

Schiller et Goëthe, au contraire, ont été non-seulement les chantres de leur temps, mais des poëtes universels. En particulier, les poésies lyriques de Goëthe sont ce que nous, Allemands modernes, nous possédons de plus excellent, de plus profond, de plus pathétique, parce qu'elles appartiennent entièrement à lui et à son peuple, et que, comme elles ont poussé sur le sol national, elles répondent maintenant encore parfaitement au ton principal de notre esprit.

III. — POÉSIE DRAMATIQUE.

Le drame offrant, par son fond comme par sa forme, la réunion la plus complète de toutes les parties de l'art, doit être regardé comme le degré le plus élevé de la poésie et de l'art en général. En effet ,si, en opposition avec les autres matériaux sensibles, tels que la pierre, le bois, la couleur et le son, la parole seule est l'élément digne de servir d'expression à l'esprit, la poésie dramatique, à son tour, parmi les genres particuliers de poésie, est celui qui réunit l'objectivité de l'épopée avec le caractère subjectif de la poésie lyrique. Elle expose, en effet, une action complète comme s'accomplissant sous nos yeux ; et celle-ci, en même temps, paraît émaner des passions et de la volonté intime des personnages qui la développent. De même, son résultat est décidé par la nature essentielle des fins qu'ils poursuivent, de leur caractère et des collisions où ils sont engagés. Or, maintenant, cette combinaison du principe épique avec le principe lyrique, par la représentation directe de la personne humaine agissant sous nos yeux, ne permet plus au drame de se borner à décrire le côté extérieur, le local, la nature environnante, ainsi que l'action et les événements, à la manière épi-

que. Elle exige, pour que toute l'œuvre d'art offre une apparence véritablement vivante, sa parfaite représentation scénique. Enfin, l'action elle-même, dans son ensemble, par son fond et par sa forme, est susceptible de deux modes de conception absolument opposés, dont le principe général, servant de base au tragique et au comique, fournit les différents genres de la poésie dramatique.

Ces points de vue généraux nous tracent, pour notre étude, la marche suivante :

1° Nous avons à considérer, d'abord, l'œuvre dramatique dans les *caractères*, soit *généraux*, soit *particuliers*, qui la distinguent de l'épopée et des œuvres lyriques.

2° Nous devrons, ensuite, diriger notre attention sur la *représentation scénique* et ses conditions nécessaires.

3° Enfin, nous aurons à parcourir les différents *genres* de poésie dramatique, et à tracer l'*histoire de leur développement*.

I. — Du drame considéré comme œuvre poétique.

Le premier sujet que nous pouvons développer avec quelque détail concerne le côté *poétique* de l'*œuvre dramatique* en soi, indépendamment de sa mise en scène et de la représentation théâtrale. A cette question se rattachent comme objets principaux de notre étude :

1° Le principe général de la poésie dramatique ;

2° Les caractères particuliers de l'œuvre dramatique ;

3° Son rapport avec le public.

I. — Du principe de la poésie dramatique.

La poésie dramatique a son origine dans le besoin que nous avons de voir les actions et les relations de la vie humaine représentés sous nos yeux par des personnages qui expriment cette action par leurs discours. Mais l'action dramatique ne se borne pas à la simple réalisation d'une entreprise qui poursuit paisiblement son cours, elle roule essentiellement sur un conflit de circonstances, de passions et de caractères, qui entraîne des actions et des réactions et nécessite un dénoûment. Ainsi, ce que nous avons sous les yeux, c'est le spectacle mobile et successif d'une lutte animée entre des personnages vivants, qui poursuivent des buts opposés, au milieu de situations pleines d'obstacles et de périls ; ce sont les efforts de ces personnages, la manifestation de leur caractère, leur influence réciproque et leurs déterminations ; c'est le résultat final de cette lutte qui, au tumulte des passions et des actions humaines fait succéder le repos.

Or, le mode de conception poétique de ce nouveau genre doit, comme je l'ai déjà dit, offrir l'alliance et la conciliation du principe épique et du principe lyrique.

I. Une première observation, à ce sujet, est relative au temps où la poésie dramatique apparaît et domine

les autres genres. Le drame est le produit d'une civilisation déjà avancée. Il suppose nécessairement passés les jours de l'épopée primitive. La pensée lyrique et son inspiration personnelle doivent également le précéder, s'il est vrai que, ne pouvant se satisfaire dans aucun des deux genres séparés, il les réunisse. Or, pour que cette combinaison poétique s'opère, il faut que la conscience des fins et des mobiles de la volonté humaine, que l'expérience des complications de la vie et la connaissance des destinées humaines aient été parfaitement éveillées et développées ; ce qui n'est possible que dans les époques moyennes ou tardives du développement de la vie d'un peuple. D'ailleurs, les premiers grands exploits ou événements nationaux sont d'une nature plus épique que dramatique. Ce sont, pour la plupart, des expéditions collectives et lointaines, comme la guerre de Troie, ou les croisades, des migrations de peuples, ou la défense du sol national contre les invasions étrangères, comme les guerres contre les Perses. Ce n'est que plus tard qu'apparaissent ces héros isolés et indépendants, qui conçoivent d'eux-mêmes un but d'action, et réalisent des entreprises personnelles.

II. En ce qui regarde, en second lieu, l'alliance même du principe épique et du principe lyrique, nous devons la concevoir de la manière suivante :

Déjà l'épopée déroule une action devant nos yeux ; mais celle-ci représente l'esprit national dans sa substance et sa totalité, sous la forme d'événements et

d'actions déterminés et objectifs, dans lesquels la volonté personnelle, le but individuel et la force des circonstances, ainsi que des obstacles extérieurs, conservent une égale importance. Dans la poésie lyrique, au contraire, c'est la personne qui, dans sa volonté indépendante, apparaît pour elle-même et exprime les sentiments de son âme.

Or, si le drame doit réunir en soi les deux points de vue, ce ne peut être qu'à ces conditions :

1° Il faut d'abord que, comme l'épopée, il mette sous nos yeux un événement, un fait, une action; mais cet événement, qui suivait un cours fatal, doit ici se dépouiller de ce caractère extérieur. Comme base et comme principe, doit apparaître la personne morale en action. Je dis en action, car le drame ne représente pas le sentiment intérieur d'une manière lyrique en opposition avec les événements extérieurs : il met en scène les sentiments et les passions intimes de l'âme dans leur réalisation extérieure. Dès lors, d'un côté, l'événement ne paraît pas naître des circonstances extérieures, mais de la volonté intérieure et du caractère des personnages; et il n'a de sens dramatique que par son rapport avec des fins et des passions personnelles. D'un autre côté, cependant, le personnage ne reste pas enfermé en lui-même dans une indépendance solitaire. Par la nature des circonstances au milieu desquelles son caractère et sa volonté se manifestent, aussi bien que par celle du but individuel qu'il poursuit, il se trouve entraîné dans une lutte avec d'autres personnages; et, dès lors, l'ac-

tion offre des complications et des collisions qui, à leur tour, contre sa volonté et sa prévision, conduisent à un dénoûment dans lequel se manifeste l'essence propre et profonde des fins, des passions et des destinées humaines en général. Cet élément substantiel est une des faces du principe épique ; il se manifeste d'une manière active et vivante dans la poésie dramatique.

2° D'un autre côté, quoique l'homme moral et sa nature intime soient le centre de la représentation dramatique, celle-ci ne peut se contenter des simples situations lyriques, ni même du récit plus ou moins pathétique des actions passées, ou de la description des jouissances, des pensées et des sentiments où l'homme reste inactif. Dans le drame, les situations n'ont de sens et de valeur que par le caractère des personnages qu'elles mettent en relief, et par les fins qu'ils poursuivent. Les sentiments déterminés de l'âme humaine prennent donc, dans le drame, le caractère de mobiles internes, de passions qui se développent dans une complication de circonstances extérieures qui ainsi *s'objectivent* et, par là, rappellent la forme épique. Mais cette action extérieure, au lieu de s'accomplir comme un simple événement, renferme les desseins et les efforts de la volonté humaine. L'action est cette volonté même poursuivant son but, en ayant conscience ainsi que du résultat final. Les conséquences des faits rejaillissent sur elle, exercent sur elle leur contre-coup. Ce rapport perpétuel des événements avec le caractère moral des personnages, qui les explique, qui en fait le

fond et la substance, est le principe, à proprement parler lyrique, de la poésie dramatique.

3° De cette manière seulement l'action apparaît comme action, comme développement réel des intentions et de la pensée des personnages qui, dans la poursuite de leurs desseins, mettent leur existence tout entière, et alors aussi doivent répondre de tout ce qui arrive par leur propre fait. Le héros dramatique porte lui-même les fruits de ses propres actes.

Or, comme l'intérêt se porte exclusivement sur le but de l'action, dont le personnage principal est le héros, et qu'il suffit d'introduire dans ce spectacle les seules circonstances extérieures qui sont en rapport essentiel avec ce but, le drame est d'abord plus simple que l'épopée. En effet, d'un côté, par cela même que l'action repose sur la libre détermination du caractère et qu'elle doit dériver de cette source intérieure, elle n'a pas pour base la conception d'un monde tout entier qui s'étend et se ramifie de toutes parts : elle se resserre en un petit nombre de circonstances déterminées, au milieu duquel les personnages marchent directement à leur but et le réalisent. Ensuite le héros principal n'offre pas un ensemble complet de qualités nationales comme dans l'épopée, mais seulement un caractère en rapport avec l'action et son but déterminé. Ce but, qui est la chose essentielle, domine le développement du caractère individuel, qui apparaît comme son organe vivant et son support animé. Un développement plus large et plus varié, mais qui serait sans aucun rapport ou seulement

dans un rapport éloigné avec l'action ainsi concentrée en un point, serait quelque chose de superflu. Il en résulte qu'en ce qui concerne l'individualité des personnages, la poésie dramatique doit être également plus simple et plus concentrée que la poésie épique. Il en est de même pour le nombre et la diversité des personnages mis en scène. Car, puisque le drame ne représente pas la vie nationale dans sa totalité, il ne doit pas nous offrir en spectacle, dans leur ensemble varié, les divers rangs, les âges, les sexes, les professions, etc., mais au contraire diriger constamment nos regards sur un seul but et sur son accomplissement. Un tableau plus vaste serait une distraction oiseuse et une choquante diversion.

Mais, en outre, le sujet ou le but d'une action n'est dramatique qu'autant que, par son caractère déterminé et par la nature des circonstances, il soulève d'autres intérêts et d'autres passions opposées. Ces mobiles et ces passions peuvent être des idées et des vérités morales, religieuses, les principes éternels du droit, l'amour, la patrie, les affections de la famille. Pour que ces sentiments, qui sont la base de la vie humaine, affectent la forme dramatique, il faut donc qu'ils apparaissent dans leur particularité exclusive et leur opposition; de telle sorte que l'action ait à éprouver des obstacles, entraîne des complications et des conflits divers de causes et de circonstances, qui combattent diversement le succès des entreprises particulières.

Le véritable fond du drame, ce qui produit un véri-

table intérêt, ce sont bien ces puissances éternelles, les vérités morales, les dieux de l'activité vivante, en général, le divin et le vrai, mais non dans leur majesté calme et sereine, immobiles comme les images de la sculpture. C'est le principe divin, tel qu'il se manifeste dans le drame de la vie, comme formant l'essence et le but de la volonté humaine, influant sur ses déterminations, lui donnant l'impulsion et le mouvement.

Si, cependant, l'élément divin constitue ainsi l'essence la plus intime et le fond caché de l'action dramatique, dès lors, aussi, le cours décisif des événements, l'issue de ces complications et de ces conflits ne peut dépendre des personnages eux-mêmes qui luttent entre eux, mais du principe divin ou de la puissance générale qui les domine et les contient dans son sein. Et, ainsi, de quelque manière que cela soit, le drame doit nous révéler l'action vivante d'une nécessité absolue qui termine la lutte et lève les contradictions.

III. Au poëte dramatique qui crée une pareille œuvre, s'impose, par conséquent, avant tout, cette première condition, qu'il ait la pleine intelligence de ce qui constitue le fond général des passions, des luttes et des destinées humaines. Il doit connaître toutes les oppositions et les complications dans lesquelles l'action doit s'engager, et qui, conformément à la nature des choses, naissent soit des passions individuelles et des caractères, soit du but des entreprises et des volontés humaines, soit enfin des relations et des circonstances

extérieures. Il doit être capable de reconnaître les puissances morales qui règlent le sort de l'homme suivant ses actions. Les droits, comme les égarements des passions qui excitent des orages dans le cœur de l'homme, doivent lui apparaître avec une égale clarté, afin que là où, pour des yeux vulgaires, semblent dominer l'obscurité, le hasard et la confusion, se révèle à lui le réel développement de la raison absolue et de la vérité. Le poëte dramatique, par conséquent, ne doit ni rester dans la simple rêverie qui s'amuse à creuser les profondeurs de l'âme, ni s'attacher à quelque sentiment exclusif, à quelque manière étroite de sentir et de concevoir les choses. La plus grande ouverture et largeur d'esprit lui sont nécessaires. Car, les puissances morales qui, dans l'épopée, se manifestaient seulement comme différentes, et conservaient une signification indéterminée, se précisent et s'opposent dans ce drame, puisqu'elles forment le fond du caractère des personnages, et s'individualisent en eux. Il doit aussi d'autant mieux saisir leur harmonie. Le drame, en effet, détruit ce qu'il y a d'exclusif dans ces puissances, soit qu'elles se montrent hostiles comme dans la tragédie, soit que, comme dans la comédie, elles révèlent immédiatement leur accord et se concilient.

II. — De l'œuvre dramatique.

En ce qui regarde, maintenant, le drame comme œuvre d'art d'une espèce particulière, les points principaux que je me propose de traiter brièvement sont les suivants :

1° Son *unité* comparée à celle de l'épopée et du poëme lyrique ;

2° Son *mode d'organisation* et de développement ;

4° Le côté extérieur de la *diction* et de la *mesure du vers*.

La première règle et la plus générale que l'on puisse établir sur l'unité du drame se rattache à la remarque déjà faite plus haut : que la poésie dramatique, par opposition à l'épopée, doit se resserrer dans des bornes plus étroites. Car, quoique l'épopée ait aussi son centre et son unité dans une action individuelle, avec celle-ci se déroule, sur un terrain tout autrement vaste et varié, une large existence nationale. Aussi, l'action épique peut-elle se prêter à l'introduction de divers épisodes qui en semblent indépendants. La même apparence d'une liaison peu étroite était permise, par

le motif opposé, à quelques genres de la poésie lyrique. Mais, comme, d'une part, dans le poëme dramatique, cette large base épique, ainsi que nous l'avons vu, disparaît, et que, d'un autre côté, les personnages, au lieu d'exprimer simplement leur pensée solitaire et individuelle, à la manière lyrique, entrent en relation les uns avec les autres, se mettent en opposition de caractère et de but, à tel point que ce trait individuel constitue précisément la base de leur existence dramatique, on peut déjà en conclure la nécessité d'une plus ferme unité dans l'œuvre tout entière. Cette coordination étroite de toutes les parties est d'une nature à la fois objective et subjective, objective parce que le but que poursuivent les personnages a un côté substantiel et général, subjective parce que ce but, vrai en lui-même, apparaît dans le drame comme leur passion particulière et personnelle; de sorte que le bon ou le mauvais succès, le bonheur ou le malheur, la victoire ou la défaite appartiennent essentiellement aux personnages.

Comme règles plus précises s'offrent, ici, les préceptes connus sur les trois unités de *lieu*, de *temps* et d'*action*.

1° La loi qui défend de changer de local pendant tout le cours d'une même action dramatique est une de ces règles étroites que les Français ont extraites de la tragédie ancienne et des observations d'Aristote.

Or, Aristote dit seulement de la tragédie (*Poét.* c. 5)

que la durée de son action ne doit pas dépasser un jour. Mais il ne parle pas de l'*unité de lieu*. Les poëtes anciens eux-mêmes ne l'ont pas suivie dans le sens strict ou français. Ainsi, dans les *Euménides* d'*Eschyle* et dans l'*Ajax* de *Sophocle*, le lieu de la scène change. L'art dramatique moderne, qui, lorsqu'il doit représenter une riche succession de collisions, de caractères, de personnages ou d'événements épisodiques, en général une action en soi très-complexe, a besoin aussi, à l'extérieur, d'un plus vaste espace, peut encore moins se plier au joug d'une identité absolue de lieu. La poésie moderne qui compose dans le type romantique, plus varié et plus libre, s'est donc affranchie de cette règle. Mais, si l'action est véritablement concentrée en un petit nombre de grands motifs, de manière qu'elle puisse être également simple à l'extérieur, elle n'a plus besoin de changer de théâtre, et elle fait très-bien de rester dans le même lieu. En effet, quelque fausse que soit cette règle conventionnelle, elle renferme au moins une idée juste ; c'est que le changement continuel de lieu doit paraître non moins déplacé. Car, d'abord, la concentration dramatique doit aussi se manifester dans le côté extérieur, en opposition avec l'épopée, qui se déroule dans un vaste espace, de la manière la plus variée. Ensuite, le drame ne s'adresse pas, comme l'épopée, à l'imagination seule, il est fait pour être contemplé. Or, si, par l'imagination, nous pouvons facilement nous transporter d'un lieu à un autre, dans un spectacle réel, on ne doit pas exiger d'elle trop de dé-

mentis donnés à la réalité visible. Shakespeare, qui dans ses tragédies et ses comédies change très-souvent le lieu de la scène, avait dressé des poteaux avec des écriteaux indiquant dans quel lieu la scène se passe. Ce n'est là qu'un mauvais expédient, et l'action n'en reste pas moins disséminée.

Ainsi, l'unité de lieu se recommande au moins comme intelligible et commode, en ce que par là est évitée toute obscurité. Cependant on peut bien aussi accorder à l'imagination beaucoup de choses qui sont contraires à la simple perception des sens et à la vraisemblance matérielle. La méthode la plus sage, ici, consistera toujours à se maintenir dans un heureux milieu, c'est-à-dire à ne pas violer les droits de la réalité, sans l'observer avec une stricte exactitude.

2° La même observation s'applique à l'*unité de temps*. La pensée peut, à la vérité, embrasser, sans difficulté, un grand espace de temps. Mais, dans un spectacle qui s'adresse aux yeux, on ne peut aussi rapidement enjamber plusieurs années. Si, donc, l'action est simple par tout son sujet et par son intrigue, il vaudra mieux aussi resserrer le temps de la lutte jusqu'au dénoûment. Si, au contraire, elle réclame des caractères plus riches, dont le développement rende nécessaires plusieurs situations séparées et successives, l'unité formelle d'une durée d'ailleurs toujours relative et purement conventionnelle est en soi impossible ; et vouloir,

dès lors, éloigner une pareille action du domaine de la poésie dramatique, parce qu'elle contredit cette unité de temps établie en loi, ce ne serait pas autre chose qu'ériger la prose de la réalité sensible en juge suprême de la vérité poétique.

Encore ne faudrait-il pas faire sonner si haut cette vraisemblance empirique qui veut que, dans un spectacle de quelques heures, l'action ne prenne aussi qu'un court espace de temps; car précisément quand le poëte s'est le plus efforcé de s'y conformer, de là naissent, par d'autres côtés, les invraisemblances les plus absurdes et qui sont presque insurmontables.

3° La seule règle véritablement inviolable, c'est l'*unité d'action*. Mais en quoi consiste cette unité? Là-dessus peut s'élever plus d'une dispute. J'en expliquerai donc le sens d'une manière plus précise.

Toute action, en général, doit avoir déjà un *but déterminé*. Car, dès que l'homme agit, il entre, malgré lui, dans les complications de la vie réelle, et, alors, le champ de son activité doit se condenser et se limiter.

C'est donc là qu'il faut chercher l'unité, c'est dans la réalisation d'un but déterminé et poursuivi au milieu de circonstances et de relations particulières. Mais, maintenant, comme nous l'avons vu, les circonstances pour l'action dramatique sont de telle sorte que chaque personnage éprouve des obstacles de la part

d'autres personnages. Il rencontre sur son chemin un but opposé au sien, qui cherche également à se réaliser. Cette opposition engendre nécessairement des conflits variés et leurs complications.

L'action dramatique roule donc essentiellement sur un ensemble de conflits, et la véritable unité ne peut avoir son principe que dans le mouvement total, combiné de telle sorte que la collision principale se montre à la fois conforme aux caractères et aux buts des personnages, et qu'elle détruise leur opposition.

Ce dénoûment doit être, comme l'action elle-même, à la fois, subjectif et objectif. Il est extérieur ou objectif en ce que le combat des buts opposés trouve en lui-même une terminaison fatale. D'un autre côté, les personnages ayant plus ou moins mis leur volonté et leur existence dans l'entreprise dont ils poursuivent l'accomplissement, le succès ou le mauvais succès, la réalisation complète ou incomplète, la ruine nécessaire ou la conciliation pacifique de leurs desseins ne déterminent leur sort que parce qu'ils se sont identifiés avec les actions qu'ils étaient forcés d'accomplir.

Il n'y aura donc de vrai dénoûment que lorsque le but et l'intérêt de l'action à laquelle tout se rattache seront identiques avec le caractère des personnages et absolument liés à eux.

Maintenant, selon que la diversité et l'opposition des caractères dramatiques se maintiennent simples ou se ramifient en actions diversement épisodiques et en per-

sonnages secondaires, l'unité peut-être plus ou moins étroite plus ou moins relâchée.

La comédie, par exemple, dans la complication de ses intrigues, n'a pas besoin d'une aussi forte condensation que la tragédie, qui, la plupart du temps, roule sur un petit nombre de motifs et se distingue par une simplicité pleine de grandeur. Cependant la tragédie romantique aussi, sous ce rapport, est plus variée et d'un tissu moins serré que la tragédie antique. Mais là encore la liaison des épisodes et des personnages accessoires doit être facile à reconnaître. Et avec le dénoûment de l'action proprement dite, l'ensemble aussi doit être clos et achevé. Ainsi, par exemple, dans *Roméo et Juliette*, la division des familles est en dehors de la passion des deux amants, de leur but et de leur destinée; mais elle n'en est pas moins la base générale de l'action. Aussi, quoiqu'elle ne soit pas le sujet propre de la pièce, Shakespeare, en terminant, donne à la réconciliation des familles une attention moindre et toutefois nécessaire. De même, dans *Hamlet*, le destin du royaume danois reste seulement un intérêt subordonné; mais on voit, par l'apparition de Fortinbras, qu'il n'a pas été perdu de vue, et il obtient une conclusion satisfaisante.

Maintenant, sans doute, le dénoûment particulier qui termine les collisions peut renfermer, à son tour, la possibilité de nouveaux intérêts et de nouveaux conflits. Néanmoins, la collision *une*, dont il s'agissait, devait trouver sa terminaison dans l'œuvre complète en

soi. De ce genre, par exemple, sont, dans *Sophocle* les trois tragédies du cycle thébain. La première raconte la découverte d'OEdipe comme meurtrier de Laïus ; la seconde sa mort paisible dans le bosquet des *Euménides;* la troisième la destinée d'*Antigone.* Et, cependant, chacune de ces trois tragédies forme, indépendamment des autres, un tout en soi indépendant.

II. En ce qui concerne, en second lieu, le *mode de développement* de l'œuvre dramatique, nous avons principalement à faire ressortir trois points de vue, sous lesquels le drame se distingue de l'épopée et du chant lyrique, savoir : l'*étendue*, la *marche*, la *division* en *Scènes* et en *Actes.*

1° Qu'un drame ne doive pas avoir l'étendue nécessaire à l'épopée proprement dite, c'est ce dont nous avons déjà vu la raison. Ainsi, outre qu'il n'a pas à esquisser l'état général du monde, comme l'épopée, et que la collision qui constitue le fond essentiel de l'action dramatique est simple, j'indiquerai encore un autre motif. D'abord, la plupart des choses que le poëte épique doit décrire pour l'imagination, à loisir et en s'y arrêtant, sont, dans le drame, abandonnées à l'exécution théâtrale, tandis que, d'un autre côté, c'est moins l'action réelle que la représentation des passions de l'âme qui constitue le côté principal. Or, si les évé-

rements ont besoin d'une vaste carrière pour se développer, la passion, au contraire, se manifeste dans de simples sentiments, des sentences, des résolutions, etc.

Sous ce rapport, en opposition avec la vaste étendue d'espace et de temps nécessaire à l'épopée qui raconte des faits passés, le principe de la concentration lyrique, et de l'expression des passions et des pensées qui naissent sous nos yeux, se reproduit aussi dans le drame. Cependant, la poésie dramatique ne se contente pas de la représentation d'une seule situation. Si elle représente le monde intérieur de l'âme et de l'esprit, c'est en action, dans un ensemble d'états, de fins que poursuivent des caractères différents, et où ceux-ci manifestent les sentiments intérieurs conformes à leurs actes. De sorte que, comparé avec le poëme lyrique, le drame, à son tour, se développe et acquiert des proportions plus grandes, il parcourt un cercle plus étendu. On peut déterminer ce rapport d'une manière générale en disant que la poésie dramatique tient, en quelque sorte, le milieu entre l'étendue de l'épopée et la concentration lyrique.

2° Un point plus important que l'étendue matérielle du poëme dramatique est sa *marche* extérieure en opposition avec celle de l'épopée. Le caractère de la forme épique exige, comme nous l'avons vu, une marche lente et entrecoupée de descriptions, retardée par des événements qui deviennent autant d'obstacles.

An premier coup d'œil, il pourrait sembler que la

poésie dramatique, roulant sur des oppositions entre des buts et des efforts contraires, doit admettre précisément le même principe. Cependant, la chose se passe précisément de la manière inverse. La marche, à proprement parler dramatique, est la *précipitation* continuelle vers la catastrophe finale. L'explication en est toute simple : La *collision*, en effet, constituant le point angulaire et saillant, dès lors, tout fait effort pour amener la terminaison de ce conflit, tandis que, d'un autre côté, plus est violent le désaccord entre les sentiments, les buts et les actions, plus se fait sentir le besoin d'un dénoûment, et plus les événements sont poussés vers ce résultat. Néanmoins, il ne faut pas dire que la simple rapidité dans la marche de la pièce est en soi une beauté. Loin de là, le poëte dramatique doit se donner le loisir de laisser chaque situation se développer avec tous les motifs qu'elle renferme. Mais les scènes épisodiques qui ne font que retarder le cours de l'action sont contraires au caractère du drame.

3° Enfin la *division* de l'œuvre dramatique, dans son développement, se fait de la manière la plus naturelle, par les moments principaux qui résident dans l'idée même du mouvement dramatique. A ce sujet, *Aristote* dit déjà (*Poétiq*. c. 7), qu'un tout est ce qui a un *commencement*, un *milieu* et une *fin*. Le commencement est un fait en soi nécessaire, distinct d'un autre fait qui le suit, et qui en procède. La fin est le contraire; c'est ce qui naît de ce qui précède, la plupart du temps néces-

sairement, et qui, cependant, n'a pas soi-même de suite. Le milieu est ce qui naît d'un fait antérieur et en engendre un autre. — A la vérité, chaque action, dans sa réalité empirique, a plusieurs antécédents. De sorte qu'il est difficile de déterminer dans quel point on doit trouver le véritable commencement. Mais, comme l'action dramatique roule essentiellement sur une collision déterminée, le point de départ convenable sera dans la situation d'où ce conflit, quoiqu'il n'ait pas encore éclaté, doit se développer et fournir un vaste cours. La fin, au contraire, sera atteinte lorsque le dénoûment du conflit et de l'intrigue sera accompli sous tous les rapports. Dans le milieu entre ce point de départ et cette issue, se place la lutte des intérêts en présence et des caractères.

Maintenant, les différents membres du poëme dramatique sont, comme moments de l'action, eux-mêmes des actions auxquelles la dénomination d'*Actes* convient parfaitement. Chez nous on les appelle quelquefois des *pauses;* et un prince qui, à ce qu'il paraît, était pressé ou voulait être amusé sans interruption, grondait un jour, au théâtre, son chambellan de ce qu'il arrivait encore une pause. Numériquement parlant, chaque drame offre, de la manière la plus rationnelle, trois pareils actes. Le premier expose la naissance de la collision, qui, ensuite, dans le second, se manifeste vivement comme combat et complication des intérêts et des passions; jusqu'à ce que, dans le troisième, l'opposition, poussée à son plus haut degré, se dénoue nécessairement. Chez

les anciens, où les divisions du drame restent indéterminées, on peut trouver, comme correspondant à cette organisation, les *Trilogies* d'Eschyle, dans lesquelles cependant chaque pièce forme un tout complet. Dans la poésie moderne, les Espagnols, principalement, suivent la division en *trois* actes. Les Anglais, les Français et les Allemands, au contraire, divisent le tout plutôt en *cinq* actes. L'exposition répond au premier, les trois actes moyens présentent les différentes actions et réactions, les complications et les combats des partis opposés, et, dans le cinquième acte seulement, la collision arrive à son parfait dénoûment.

III. Le dernier point dont il nous reste à parler concerne les *moyens extérieurs* dont l'emploi est permis à la poésie dramatique, lorsque, tout en se développant, elle reste dans son propre domaine. Ils se bornent d'abord au mode spécial de *diction* qui lui appartient, puis aux distinctions plus précises du *monologue*, du *dialogue* et de la *mesure des vers*.

Dans le drame, en effet, comme je l'ai déjà dit plusieurs fois, ce ne sont pas les faits en eux-mêmes qui sont le côté principal, mais l'exposition de l'esprit intérieur de l'action, tant sous le rapport des personnages et de leurs passions, de leurs sentiments et de leurs résolutions, de leurs conflits et de leur réconciliation, que sous celui de la nature générale de l'action, de la

collision qui lui sert de base, et de la catastrophe finale. Cet esprit intérieur, en tant que la poésie le manifeste comme telle, trouve donc son expression conforme dans le langage poétique, expression plus idéale des sentiments et des pensées.

Mais, comme le drame réunit en soi le principe de l'épopée et celui de la poésie lyrique, la *diction dramatique* doit aussi renfermer des éléments lyriques et des éléments épiques. Le côté lyrique, en général, dans le drame moderne, trouve particulièrement sa place là où le personnage, tout occupé de lui-même, de ses sentiments, de ses résolutions et de ses actes, montre, dans ses discours, qu'il conserve la conscience de cette concentration intérieure. Cependant, tout en exhalant ainsi les sentiments qui agitent son cœur, s'il veut rester dramatique, il ne faut pas qu'il paraisse uniquement occupé de lui-même, de ses impressions et de ses souvenirs, et se laisse aller à des divagations sans fin. Il doit se maintenir constamment en rapport avec l'action, en suivre tous les moments. — En opposition avec ce pathétique *subjectif* ou sentimental, il est un pathétique *objectif*, qui rappelle à son tour l'élément épique. Il consiste dans un langage moins personnel et qui s'adresse plutôt aux spectateurs, qui exprime le côté substantiel des rapports, des motifs et des caractères. Il peut aussi affecter quelquefois le ton lyrique; mais il ne reste dramatique qu'autant qu'il ne s'écarte pas de la marche de l'action et lui reste étroitement lié. D'ailleurs, comme seconde trace de la poésie épique, les

récits et les descriptions de batailles peuvent encore s'y entremêler avec le dialogue. Mais ils doivent aussi se montrer également nécessaires au développement de l'action.

Quant à l'expression dramatique proprement dite, c'est celle qui rend le mieux la situation des personnages dans le combat de leurs intérêts, le conflit de leurs caractères et de leurs passions. Ici, les deux éléments peuvent apparaître dans leur véritable harmonie. Ce qui ajoute encore à l'effet, c'est le mouvement extérieur des événements qui est aussi exprimé par le discours, puisque, la plupart du temps, la sortie et l'arrivée des personnages sont annoncées d'avance, de même que leur maintien extérieur est aussi indiqué par d'autres personnages.

Une différence principale, sous tous ces rapports, se trouve dans le mode d'expression appelé *le naturel*, en opposition avec un langage théâtral conventionnel et déclamatoire. *Diderot*, *Lessing*, *Goëthe* et *Schiller*, dans leur jeunesse, se tournèrent principalement vers le côté du naturel et du réel, Lessing avec un talent parfaitement cultivé, et une grande finesse d'observation, Schiller et Goëthe avec une prédilection pour la vitalité immédiate, la rudesse et la force sans ornements. Que des hommes aient pu parler entre eux comme parlent les personnages dans les tragédies grecques, et surtout dans les pièces françaises (dans ce dernier cas le reproche avait sa vérité), c'est ce qui leur paraissait opposé à la nature. Mais leur genre de naturel pouvait, à

son tour facilement, par un autre côté, avec son superflu de traits, simplement réels, tomber dans la sécheresse et dans le prosaïque. Les caractères, alors, ne développent pas la substance de leur âme et de leurs actions, mais seulement l'ensemble des traits confus qui révèlent immédiatement leur individualité, sans avoir une conscience plus haute d'eux-mêmes et de leur situation. Plus les personnages restent naturels, sous ce rapport, plus ils sont prosaïques. Prenez les hommes sans éducation, tels qu'ils se comportent dans leurs entretiens et leurs disputes, la plupart du temps, ils ne sortent pas de la situation individuelle. Ils sont incapables d'exprimer ce qui en fait le fond et la substance. Et ici la grossièreté et la politesse affectées, au fond et en définitive, sont équivalentes. Si, en effet, la grossièreté naît d'une personnalité qui se laisse aller à des choses déplacées, par défaut de culture et en obéissant aux premiers mouvements de la nature, la politesse, au contraire, ne roule que sur des généralités banales et des formes conventionnelles, relatives au respect, aux égards dûs aux personnes, à l'amour, à l'honneur, etc., sans que, par là, quelque chose de vrai et de solide soit exprimé. Entre ces généralités, ces formes de convention, et cette manifestation naturelle des particularités d'un caractère qui conserve toute sa rudesse, se trouve le vrai, à la fois général et individuel, ni formaliste ni privé d'originalité, qui nous satisfait doublement, par la détermination du caractère et par la nature substantielle et vraie des sentiments ou des passions du

cœur humain. La vérité poétique consiste donc à écarter du caractéristique et de l'individuel la réalité immédiate, à les élever à la généralité, et à combiner ensemble les deux côtés. Car nous sentons aussi, en ce qui regarde la diction, que, sans abandonner le terrain de la réalité et ses véritables traits, nous nous trouvons, néanmoins, dans une autre sphère, dans un monde idéal, le monde de l'art. Tel est le langage de la poésie dramatique grecque, celui de Goëthe lui-même, qu'il adopta dans la suite, celui de Schiller, et, à sa manière aussi, celui de Shakespeare, quoique celui-ci, conformément à l'état du théâtre d'alors, dût, çà et là, remettre une partie du discours à la discrétion de l'acteur et à son talent d'invention.

2° Les principales formes du discours, dans le drame, sont les chants des *chœurs*, les *monologues* et le *dialogue*.

Le drame ancien, a, comme on sait, particulièrement développé la différence du *chœur* et du *dialogue ;* tandis que, chez les modernes, cette différence s'efface, parce que ce qui, chez les anciens, était exposé par le chœur est mis dans la bouche des personnages eux-mêmes. Le chant du chœur, en effet, en opposition avec les discours des personnages et leur caractère individuel, les combats qui s'engagent entre leurs passions et leurs actions, exprime les pensées et les sentiments généraux, d'une façon qui tient tantôt de la forme substantielle des sentences épiques, tantôt de l'essor lyrique.

Dans les *monologues*, au contraire, c'est le sentiment intérieur individuel qui s'exprime pour lui-même dans une situation déterminée de l'action. Ils ont, par conséquent, surtout leur place vraiment dramatique dans ces moments où l'âme se replie sur elle-même et s'abstrait des événements extérieurs, se rend compte de la situation ou de ses propres luttes intérieures, ou bien encore résume, dans une dernière décision, les résolutions longtemps mûries ou plus ou moins soudaines.

Mais la forme parfaitement dramatique du discours est le *dialogue*. Car c'est lui seul qui permet aux personnages d'exprimer leurs sentiments, leur but, leur caractère, à la fois sous le rapport particulier et général, d'entrer en lutte les uns contre les autres ; en un mot, c'est lui qui fait marcher et avancer l'action. Or, dans le dialogue se reproduit, de nouveau, en quelque sorte, la distinction du pathétique *subjectif* et *objectif*. Le premier appartient plus à la passion accidentelle et particulière, soit qu'elle reste concentrée en elle-même et ne s'exprime que d'une façon aphoristique, soit qu'elle se développe parfaitement et se déchaîne dans toute sa violence. Les poëtes qui, par des scènes touchantes, veulent émouvoir la sensibilité, se servent particulièrement de ce genre de pathétique. Mais, quel que soit leur talent à peindre les souffrances individuelles, la fureur des passions ou les luttes intérieures, les déchirements de l'âme, cependant le cœur humain proprement dit est moins véritablement ému de cette façon que par un pathétique dans lequel se développe, en quelque

sorte, un fond plus général et plus objectif. C'est pour cela, par exemple, que les anciennes pièces de Goëthe, quelque profond qu'en soit le sujet, et avec quelque naturel qu'elles soient dialoguées, produisent, en général, peu d'effet. De même les grands éclats de la passion, les cris du désespoir qui s'exhale au dehors, ou de la fureur qui ne sait se contenir, ne touchent que médiocrement une âme saine. Mais, en particulier, l'horrible nous laisse plutôt froids qu'il ne nous échauffe. Et, quoique le poëte puisse, ainsi, décrire la passion d'une manière saisissante, cela ne sert de rien; on a le cœur brisé et l'on se détourne. Le côté positif fait ici défaut, je veux dire l'harmonie, qui ne doit jamais manquer à l'art.

Les anciens, au contraire, produisaient de l'effet, dans la tragédie surtout, par le côté objectif du pathétique. Et à celui-ci, pourtant, autant que le permet l'antique, ne manquait pas non plus le caractère de l'individualité humaine. Les pièces de Schiller offrent aussi ce pathétique d'une grande âme, un pathétique qui pénètre l'ensemble, et qui, partout, se révèle et s'exprime comme base de l'action. C'est, en particulier, à cette circonstance qu'il faut attribuer l'impression durable que les tragédies de Schiller n'ont pas encore cessé de produire aujourd'hui, principalement sur la scène. Car, ce qui produit un effet dramatique profond, général et durable, c'est seulement l'élément substantiel dans l'action comme fond plus déterminé, l'élément moral comme forme, la grandeur de l'âme et du ca-

ractère : deux points dans lesquels excelle aussi Shakespeare. . . . .

3°. Sur la *mesure du vers*, je me contenterai d'ajouter quelques remarques. Le mètre dramatique tient, le plus convenablement, le milieu entre la marche calme, uniforme de l'hexamètre et les mesures lyriques abruptes et entrecoupées. Sous ce rapport, le *mètre iambique* se recommande avant tous les autres. Car l'*iambe*, dans son rhythme progressif, qui, par les *anapestes*, peut être plus accéléré et plus pressé, comme plus ralenti par les *spondées*, accompagne la marche progressive de l'action de la manière la plus convenable. Et, particulièrement, le *senarius* a un ton digne de passion noble et modérée. Parmi les modernes, les Espagnols se servent, au contraire, de *trochées* à quatre pieds, calmes et lents, qui tantôt avec des entrelacements de rimes et des assonances, tantôt sans rimes, se montrent éminemment propres aux débordements d'une imagination grandiose et aux réflexions subtilement spirituelles qui retardent l'action plus qu'elles ne la font avancer. Tandis que, d'ailleurs, afin de satisfaire un goût particulier pour les jeux propres où se déploie la sagacité lyrique, des *sonnets*, des *octaves*, se mêlent au dialogue. L'*alexandrin* français s'accorde fort bien aussi avec la bienséance formaliste et la rhétorique déclamatoire des passions, tantôt plus mesurées, tantôt plus ardentes, dont le drame français s'est efforcé de perfectionner artistique-

ment l'expression conventionnelle. Les Anglais, plus réalistes, et que, nous Allemands, nous avons suivis dans ces derniers temps, ont de nouveau, rétabli le mètre iambique, que déjà Aristote (*Poétiq.*, c. 4) désigne comme le μάλιστα λεκτικὸν τῶν μέτρων, cependant non comme *trimètre*, mais traité dans un caractère un peu moins pathétique et avec plus de liberté.

III. — Rapport de l'œuvre dramatique avec le public.

Quoique les avantages ou les défauts de la diction et de la mesure du vers aient aussi de l'importance dans la poésie épique et lyrique, il faut, cependant, leur attribuer une influence plus décisive dans les œuvres de l'art dramatique, par cette raison qu'il s'agit ici de sentiments, de caractères et d'actions qui doivent apparaître devant nous dans leur réalité vivante. Une comédie de Caldéron, par exemple avec tout le jeu spirituel de sa diction figurée, tantôt pleine de goût et de finesse, tantôt ampoulée, et avec la succession de ses mètres lyriques, ne pourrait que difficilement exciter chez nous un intérêt général, à cause de la singularité de l'expression, par cela même que l'action se passe sous nos yeux, et que les personnages sont présents. Les autres côtés de la forme dramatique ont également un rapport beaucoup plus direct avec le public auquel ils s'adressent. Nous jetterons ici un coup d'œil rapide sur ce rapport.

Les œuvres scientifiques et les poëmes lyriques ou épiques ont, en quelque sorte, un public spécial; ou bien c'est un public indifférent et pour ainsi dire accidentel, à qui de pareils écrits ou poésies tombent dans

les mains. Celui à qui un livre ne plaît pas peut le mettre de côté, comme pour les tableaux et les statues ceux à qui ils ne disent rien passent outre. De même, un auteur peut toujours répondre que son œuvre n'a pas été écrite pour tel ou tel. Il en est tout autrement des productions dramatiques. Ici, en effet, un public déterminé, pour lequel on doit composer, est là présent, et le poëte dépend de lui. Car celui-ci a le droit de blâmer comme d'approuver, puisqu'une œuvre a été apportée devant lui ou devant cette assemblée ici présente. Cette œuvre doit être goûtée dans ce lieu et dans ce temps, exciter un vif intérêt.

Or, un tel public, rassemblé au hasard, comme collection fortuite d'individus ayant la prétention de juger une pièce de théâtre, est fort mêlé. Les spectateurs diffèrent par la culture intellectuelle, les intérêts, les habitudes, le goût, les prédilections. De sorte qu'il n'est pas rare que, pour plaire parfaitement, un certain talent dans le mal et une certaine absence de pudeur, sous le rapport des pures exigences de l'art véritable, puissent être nécessaires.

Il reste bien au poëte dramatique cette ressource de mépriser le public, mais, alors, il n'en a pas moins manqué précisément son but.

Chez nous Allemands, en particulier, il est devenu de mode, depuis l'époque de *Tieck*, de se consoler ainsi vis-à-vis du public. L'auteur allemand veut s'exprimer selon sa propre individualité. Il s'inquiète peu d'être agréable à l'auditeur ou au spectateur. Chacun,

au contraire, dans son amour-propre germanique, doit avoir quelque chose que n'aient pas les autres, afin de se montrer original. Ainsi par exemple, *Tieck* et MM. *de Schlegel*, qui, avec leur système de l'*ironie dans l'art*, ne pouvaient pas exercer une grande influence sur l'âme et l'esprit de leur nation et de leur siècle, se sont déchaînés principalement contre Schiller, et lui ont su mauvais gré de ce qu'il avait trouvé, pour nous, le vrai ton, et de ce qu'il était devenu, au plus haut degré, populaire.

Nos voisins les Français font tout le contraire. Ils écrivent pour l'effet présent, et ont constamment devant les yeux le public, qui, à son tour peut être pour l'auteur un critique dur et impitoyable, parce qu'en France s'est maintenu un goût qui a ses règles fixes; tandis que, chez nous, domine une anarchie complète. Chacun, selon sa manière de voir arbitraire, son sentiment ou son caprice individuel, juge, approuve ou condamne comme il lui plaît.

Comme il est dans la nature même de l'œuvre dramatique de posséder en elle-même la vitalité qui lui procure de la part du public un accueil bienveillant, le poëte dramatique doit, avant tout, se soumettre aux exigences qui, indépendamment des autres conditions, et conformément aux règles de l'art, peuvent assurer ce succès nécessaire. Je me bornerai, sous ce rapport, à appeler l'attention sur les points les plus généraux.

1° D'abord, les fins que poursuivent les personnages,

seulement par des tendances particulières à une nation, plus, malgré tous les mérites qu'elle possède d'ailleurs, elle est périssable et passagère.

2° Mais ces fins et ces actions, d'un caractère général, et qui appartiennent à la nature humaine, doivent, en second lieu, être poétiquement *individualisées*, et d'une réalité vivante. Car l'œuvre dramatique non-seulement doit s'adresser à un sens vivant, qui sans doute ne doit pas manquer dans le public, mais offrir en lui-même un tableau animé de *situations*, de *caractères* et d'*actions*.

En ce qui regarde, sous ce rapport, le côté de l'*entourage extérieur*, des *mœurs*, des *usages* et des autres circonstances au milieu desquelles l'action se passe, je me suis étendu longuement sur ce sujet dans quelques autres endroits de cet ouvrage (*Esthét.*, Ire partie, p. 275–305). L'individualisation dramatique doit ici être partout si parfaitement poétique, vivante, intéressante, qu'elle nous fasse oublier ce qu'il y a d'étranger, et que nous nous sentions entraînés par cette vitalité même à y prendre intérêt. Autrement, elle doit seulement se faire valoir comme forme extérieure, être dominée par le principe moral et général qui réside en elle.

Plus importante que ce côté extérieur est la vitalité des *caractères*. Ceux-ci ne doivent être nullement des intérêts personnifiés, comme par exemple c'est trop souvent le cas chez nos poëtes dramatiques modernes.

De pareilles abstractions de passions et de motifs déterminés restent absolument sans effet.

De même aussi, une simple individualisation superficielle ne satisfait, en aucune façon, parce qu'alors, à la manière des figures allégoriques, le fond et la forme sont séparés. Les profonds sentiments, les grandes pensées et les grands mots ne peuvent nullement compenser ce défaut. Le personnage dramatique, au contraire, doit être en lui-même parfaitement vivant, être un tout complet, dont la manière de pènser et le caractère soient en harmonie avec son but et ses actions.

Ici, le nombre seul des traits particuliers n'est pas la chose principale, mais bien l'individualité qui les pénètre et les ramène à l'unité. Cette individualité vivante du personnage, dans le discours ainsi que dans l'action, est la seule et unique source d'où doit sortir chaque mot particulier, chaque trait individuel de sentiment, d'action, de manières et de maintien, etc. Un simple assemblage de diverses qualités et d'actions, quoique rangées en un même tout, ne donne encore nullement un caractère vivant. Celui-ci suppose, au contraire, du côté du poëte lui-même, la création vivante d'une riche imagination. De ce genre sont, par exemple, les personnages des tragédies de *Sophocle*, quoiqu'ils n'offrent pas la même richesse de traits particuliers que les héros épiques d'Homère. Parmi les modernes, *Shakespeare* et *Gœthe* principalement ont créé des caractères pleins de vie. Au contraire, les Français, particulièrement dans leur poésie drama-

tique antérieure, ont plutôt montré de la prédilection pour les personnifications simples et abstraites de types généraux et de passions générales que pour des personnages réellement vivants.

3° Mais, en troisième lieu, tout n'est pas fini quand on a obtenu cette vitalité des caractères. L'*Iphigénie* de Gœthe et son *Tasse*, par exemple, sont deux pièces excellentes par ce côté; et, cependant, dans le sens propre, elles manquent de vie et d'animation dramatiques. Schiller dit déjà de l'Iphigénie, que l'élément moral, le sentiment y tient lieu d'action et nous est, en quelque sorte, mis sous les yeux. Et, en réalité, la peinture et l'expression des sentiments intérieurs des divers personnages, dans des situations déterminées, ne suffisent pas encore. L'intérêt dramatique naît d'une collision entre les fins opposées que poursuivent ces personnages. Aussi Schiller trouve que, dans l'Iphigénie, la marche de la pièce est trop calme et trop lente. Suivant son expression, pour peu que l'on maintienne avec rigueur l'idée de la tragédie, elle passe manifestement dans le domaine de l'épopée. Ce qui produit véritablement l'effet dramatique, c'est *l'action* comme action, et non l'exposition du caractère en lui-même, indépendamment du but déterminé et de son développement. Dans l'épopée, l'étendue des caractères, la multiplicité des qualités, des circonstances et des événements peuvent se donner carrière. Dans le drame, au contraire, ce qui produit l'effet le plus par-

fait, c'est la concentration de tout cela sur la collision déterminée qui fait le nœud de la pièce. Dans ce sens, *Aristote* a raison lorsqu'il dit (*Poétiq.*, c. 6) que, pour l'action, dans la tragédie, il existe deux sources (αἴτιαι δὺο), la pensée et le caractère (δίανοια καὶ ἦθος), mais que la chose principale est le but (τέλος), et que les personnages n'agissent pas pour représenter des caractères, mais que ceux-ci sont conçus en vue de l'action.

4° Un dernier point qui peut être considéré concerne le *poëte dramatique dans son rapport avec le public*. La poésie épique, dans sa forme primitive et vraie, veut que le poëte s'efface devant son œuvre et ne nous donne que la chose même. Le chantre lyrique, au contraire, exprime son propre sentiment, sa pensée personnelle.

Or, comme le drame représente l'action se passant devant nous, sous nos yeux, et que les personnages parlent et agissent en leur propre nom, il pourrait sembler que, dans ce domaine, le poëte, plus encore que dans l'épopée, où au moins il apparaît comme narrateur des événements, doit s'effacer complétement. Cette manière de voir n'est cependant vraie que relativement. Car, comme je l'ai dit en commençant, le drame ne doit sa naissance qu'aux époques où la conscience individuelle, pour le fond et la forme de la pensée, a déjà atteint un haut degré de développement. L'œuvre dramatique n'a donc pas besoin, comme le poëme épique, de paraître sortie de la pensée popu-

laire, dont il n'aurait été que l'organe privé de personnalité. Nous voulons, dans l'œuvre parfaite, reconnaître aussi la création d'un talent original et qui a conscience de lui-même, et, par conséquent aussi, l'art et la virtuosité d'un poëte individuel. C'est par là seulement que les productions dramatiques, en opposition avec les actions et les événements réels, atteignent leur plus haut point de vitalité et de détermination artistiques. Aussi ne s'est-il jamais élevé, au sujet des poëtes dramatiques, les mêmes disputes que sur les auteurs des épopées primitives.

Mais, sous d'autres rapports, le public, lorsqu'il a conservé le vrai sens et le véritable esprit de l'art, ne veut pas voir représentés, dans un drame, en quelque sorte, les caprices et les dispositions accidentelles, les tendances individuelles et les opinions exclusives dont la manifestation reste plus ou moins permise au poëte lyrique. Il a le droit d'exiger que, dans le cours et le dénoûment de l'action dramatique, soit tragique, soit comique, le raisonnable et le vrai soient toujours représentés. Dans ce sens, j'ai déjà précédemment imposé, avant tout, au poëte dramatique cette condition capitale : qu'il sache pénétrer, d'un regard profond, l'essence de la nature humaine et le gouvernement divin du monde, en même temps révéler, d'une manière à la fois claire et vraie, la substance éternelle qui réside au fond de tous ses caractères, passions ou destinées. Avec cette haute intelligence jointe à la faculté vivante de création artistique, le poëte peut, sans

contredit, dans certaines circonstances, se mettre en opposition avec les idées étroites et le mauvais goût de son temps et de sa nation. Dans ce cas, la faute de ce désaccord ne doit pas lui être imputée, mais au public. Quant à lui, il n'a d'autre devoir que de suivre la vérité et le génie qui le pousse. Et, pourvu qu'il soit vrai, la victoire ici comme partout où il s'agit de vérité, ne peut lui manquer en dernière instance.

Quant à savoir dans quelle mesure le poëte dramatique peut se mettre en scène vis-à-vis de son public, c'est ce qui ne peut être déterminé d'une manière précise. Aussi, je me contenterai de rappeler, en général, qu'à plusieurs époques, la poésie dramatique a aussi été employée pour frayer la voie à de nouvelles idées, à la politique, à la morale, à la poésie, à la religion. Déjà *Aristophane*, dans ses premières comédies, entreprend une vive polémique contre la nouvelle situation politique d'Athènes et la guerre du Péloponèse. *Voltaire*, à son tour, cherche, par ses œuvres dramatiques, à propager les principes de son rationalisme. Mais avant tout *Lessing*, dans son *Nathan le Sage*, s'efforce de justifier sa croyance morale en opposition avec l'orthodoxie religieuse étroite. Récemment aussi *Gœthe*, dans ses premières productions, s'est élevé contre le prosaïsme des idées allemandes sur la vie et l'art; en quoi il a été imité souvent par *Tieck*. Si une telle manière de voir du poëte se révèle comme un point de vue élevé et qu'elle ne se détache pas de l'action représentée, comme intention indépendante, au point que celle-ci

n'apparaisse plus que comme un moyen, il n'est fait ainsi ni violence ni préjudice à l'art. Si, au contraire, la liberté poétique de l'œuvre en souffre, le poëte peut bien encore, par cette direction de sa tendance vraie, mais indépendante de la création artistique, produire encore une grande impression sur le public. Mais l'intérêt qu'il excite est alors d'un genre grossier et a peu de rapport avec celui qui appartient à l'art. Le cas le plus mauvais, c'est lorsque le poëte, sciemment et de dessein prémédité, veut flatter une fausse tendance qui domine dans le public, uniquement pour lui plaire, et pèche ainsi doublement contre la vérité et contre l'art.

Pour ajouter enfin une remarque plus précise, parmi les différents genres de poésie dramatique, la tragédie n'offre pas la même latitude pour le développement de la personnalité du poëte que la comédie, dans laquelle l'accidentel et l'arbitraire de l'individualité jouent naturellement un rôle essentiel. Ainsi, par exemple, *Aristophane*, dans les *parabases*, se met en rapport de différentes façons avec le public athénien. Là, il ne cache pas ses vues politiques, les événements et les situations du jour. Il donne de sages conseils à ses concitoyens, rembarre ses adversaires et ses rivaux dans l'art ; quelquefois même il livre publiquement sa propre personne et les particularités de sa vie.

II. — De l'exécution extérieure de l'œuvre dramatique.

La poésie est le seul de tous les arts qui s'adresse directement à l'imagination. Cependant, comme le drame, au lieu de raconter des événements passés ou d'exprimer des sentiments intérieurs, représente une action qui se passe sous nos yeux, il tomberait en contradiction avec son propre but s'il devait se borner aux moyens que la poésie en elle-même est en état de lui fournir. L'action nous révèle, il est vrai, les sentiments et les passions de l'âme, et elle se laisse exprimer, sous ce rapport, parfaitement par la parole. Mais, d'un autre côté, elle se meut aussi dans le monde extérieur; elle représente l'homme tout entier dans son existence également physique, dans ses actes, son maintien, les mouvements de son corps, l'expression physionomique de ses sentiments et de ses passions, ainsi que dans ses rapports avec ses semblables et dans le débat qui s'engage entre eux. Ensuite, le personnage mis en scène rend nécessaire un entourage extérieur, un local déterminé dans lequel il se meuve et agisse. Dès lors la poésie dramatique, s'il est vrai qu'aucun de ses côtés ne puisse être abandonné au hasard et à l'arbitraire, doit façonner artistiquement celui-ci comme

partie intégrante de l'art même, et alors elle a besoin du secours de presque tous les autres arts. La scène est une espèce de temple, un entourage architectonique. C'est aussi la nature extérieure. A ce double point de vue, elle doit être représentée d'une manière pittoresque. Dans ce local apparaissent ensuite des statues animées qui manifestent leur volonté et leurs sentiments d'une façon artistique, tant par la déclamation expressive que par le jeu pittoresque de la physionomie, des gestes, des poses et des mouvements du corps. Or, sous ce rapport, une différence peut se manifester, qui nous rappelle ce que j'ai déjà précédemment désigné au sujet de la musique, comme opposition du genre *récitatif* et du genre *mélodique*. En effet, dans la musique récitative ou chantée, la parole, dans sa signification spirituelle, est la chose principale, et son expression caractéristique se subordonne entièrement le côté musical. La mélodie, au contraire, quoiqu'elle puisse recevoir en elle le sens des paroles, marche et se développe librement pour elle-même dans son propre domaine. Il en est de même de la poésie dramatique. Tantôt elle se sert de la musique uniquement comme d'une base sensible et d'un accessoire; la parole poétique est alors la chose principale et dominante. Tantôt, ce qui n'avait d'abord de valeur que comme auxiliaire et accompagnement, devient, par lui-même, un but et se développe dans sa propre sphère pour produire une beauté particulière. La déclamation fait place au chant, l'action à la danse mimique ; et la mise

en scène, par la pompe et les agréments de la peinture, se crée elle-même des droits à une perfection artistique indépendante. Maintenant, si, comme il est arrivé plus d'une fois dans ces derniers temps, nous maintenons, en face de cette exécution dramatique extérieure, l'élément poétique comme tel, nous trouvons, pour l'étude plus détaillée de ce sujet, les points suivants :

1° La poésie dramatique qui veut se borner à elle-même comme poésie et, par conséquent, sépare ses œuvres de l'exécution théâtrale;

2° L'art, à proprement parler théâtral, en tant qu'il se borne à la déclamation, au jeu de la physionomie et à l'action, de telle sorte que la parole poétique puisse rester l'élément déterminant et prédominant;

3° Enfin, l'exécution qui emploie tous les moyens de la mise en scène, de la musique et de la danse, et permet à ceux-ci de se rendre indépendants vis-à-vis de la parole poétique.

I. — De la lecture des œuvres dramatiques.

Les véritables matériaux de la poésie dramatique ne sont pas seulement, comme nous l'avons vu, la voix humaine et la parole ; c'est aussi tout l'homme extérieur ne manifestant pas simplement des sentiments, des images et des pensées, mais impliqué dans une action complexe, agissant de toute sa personne sur les idées, les résolutions, les actes et le maintien d'autres personnages, subissant lui-même l'influence de leurs actions et de leurs paroles.

Cette destination de la poésie dramatique, fondée sur son essence même, a été méconnue. Il nous appartenait, particulièrement à nous Allemands, et à notre époque, de considérer l'organisation d'un drame pour la représentation comme une tâche non essentielle, bien qu'à vrai dire, tous les auteurs dramatiques, en se déclarant indifférents et en affectant leur mépris sur ce point, aient le désir et l'espoir de mettre leur œuvre sur la scène. Du reste, si le plus grand nombre de nos modernes drames n'obtiennent pas de voir la scène, il en est une raison bien simple, c'est qu'ils ne sont pas dramatiques.

On ne doit pas, sans doute, soutenir qu'une œuvre dramatique ne puisse déjà nous satisfaire poétiquement par sa valeur intrinsèque. Mais ce qui donne cette va-

leur dramatique interne, c'est essentiellement une action tellement conçue qu'elle rende le drame excellent pour la représentation. Nous en trouvons la meilleure preuve dans les tragédies grecques. Nous ne les voyons plus, à la vérité, sur le théâtre ; mais si nous les considérons attentivement, nous verrons que si elles continuent de nous satisfaire pleinement, c'est que, de leur temps, elles furent expressément composées pour la scène. Ce qui les bannit du théâtre actuel, c'est moins leur organisation dramatique qui se distingue surtout de la nôtre par l'usage des chœurs, que les exigences et les idées nationales sur lesquelles elles sont ordinairement construites. L'éloignement où nous sommes de ces idées fait que nous ne nous trouvons plus là chez nous. La maladie de *Philoctète*, par exemple, l'ulcère infect qui ronge son pied, ses lamentations et ses cris, seraient un spectacle que nous ne pourrions ni voir ni entendre, pas plus que nous pourrions nous intéresser aux flèches d'Hercule dont il s'agit principalement dans la pièce. De même, la barbarie d'un sacrifice humain, dans *Iphigénie en Aulide* ou *en Tauride*, peut bien nous plaire dans un opéra, mais dans la tragédie cela devait être présenté tout autrement, comme l'a fait Gœthe.

L'habitude que nous avons tantôt de lire seulement, tantôt de voir représenter une pièce de théâtre, a conduit à une erreur plus grande encore : on a cru que, dans la pensée des poëtes eux-mêmes, leur œuvre était, en partie, destinée à être lue, et cela d'après

cette opinion que cette circonstance n'exerce aucune influence sur la nature de la composition. Il existe sans doute, sous ce point de vue, quelques parties (relatives seulement au côté extérieur et comprises dans ce qu'on appelle la connaissance de la scène) dont la violation ne diminue pas la valeur d'une œuvre dramatique considérée poétiquement. Tel est, par exemple, l'art de calculer le temps juste que doit durer un scène pour qu'une autre qui exige de grands préparatifs lui succède commodément, ou pour que l'acteur ait le temps nécessaire de s'habiller, de se reposer, etc. Une pareille connaissance ou habileté ne donne aucun avantage poétique, et elle dépend plus ou moins des règles, changeantes elles-mêmes et conventionnelles du théâtre. Mais, au contraire, il existe d'autres points par rapport auxquels le poëte, pour être vraiment dramatique, doit avoir devant les yeux la représentation vivante, faire parler et agir ses personnages dans ce sens, c'est-à-dire dans le sens d'une action réelle et présente. Par ces côtés, l'exécution théâtrale est une véritable pierre de touche. Car les simples discours et les tirades de ce qu'on appelle le beau style ne tiennent pas devant le tribunal suprême d'un public dont le goût est sain et développé, si la vérité dramatique leur manque.

A certaines époques, sans doute, le goût du public, aussi, peut être égaré par une trop haute estime des formes conventionnelles, par de fausses opinions qu'on lui a mise dans la tête, par les marottes des connaisseurs et des critiques. Mais, s'il lui reste encore un

sens vrai, il n'est satisfait que quand les caractères se manifestent et agissent comme l'exige et le comporte la réalité vivante, à la fois de la nature et de l'art. Si, au contraire, le poëte veut seulement écrire pour un lecteur solitaire, il peut facilement en venir jusqu'à laisser ses personnages parler et agir à peu près comme cela se passe dans une correspondance. Si quelqu'un nous écrit les motifs de ses projets, s'il nous fait des protestations d'amitié ou qu'il ouvre son cœur devant nous, entre la réception de la lettre et la réponse, beaucoup d'idées et de réflexions nous viennent à l'esprit. Car la pensée embrasse un vaste champ de possibilités. Mais, s'il s'agit d'un discours ou d'un entretien de personnages en présence, on doit supposer une certaine spontanéité dans les motifs, les sentiments et les résolutions. C'est un échange rapide de paroles, de gestes, de réponses ou de reparties, sans tout ce long détour de réflexions. Ensuite, les actions et les discours, dans chaque situation, sortent d'une manière vivante du caractère des personnages, qui n'ont pas le temps de choisir entre des possibilités diverses. — Sous ce rapport, il n'est pas indifférent, pour le poëte et sa composition, de diriger son attention sur la scène, qui rend nécessaire une pareille vitalité dramatique. Il y a plus : à mon avis, aucune pièce de théâtre, proprement dite, ne devrait être imprimée, mais à peu près, comme chez les anciens, appartenir, comme manuscrit, au répertoire du théâtre, et n'obtenir qu'une circulation tout à fait insignifiante. Nous ne verrions pas

ainsi apparaître tant de drames d'un style fort soigné, qui renferment de beaux sentiments, d'excellentes réflexions et de profondes pensées, mais qui pèchent précisément par ce qui fait, dramatiquement parlant, le drame, savoir, l'action et sa vie animée.

Quand on lit, par devers soi ou devant une société, une œuvre dramatique, il est difficile de décider si elle est de nature à ne pas manquer son effet sur la scène. Gœthe lui-même, qui avait, dans les derniers temps de sa vie, une grande expérience du théâtre, était, sur ce point, très-incertain, à cause de l'extraordinaire confusion de notre goût à qui les choses les plus hétérogènes peuvent plaire. Si le caractère des personnages et le but qu'ils poursuivent sont grands et simples, il est plus facile, sans doute, de les comprendre. Mais le mouvement des intérêts, la marche progressive de l'action, la tension et la complication des situations, la juste mesure dans laquelle les caractères agissent les uns sur les autres, la dignité et la vraisemblance de leur maintien et de leurs discours, voilà sur quoi il est difficile de porter un jugement certain à la simple lecture, sans la représentation théâtrale. Car le discours exige, dans le drame, plusieurs personnages différents, et non un seul et même ton, quelque artistement nuancé et diversifié qu'il soit.

D'ailleurs, dans la lecture à haute voix, il y a toujours l'embarras de savoir si chaque fois les personnages qui parlent doivent être nommés ou non. Chacun des deux cas a ses inconvénients. Si le débit reste mo-

notone, la désignation des noms est indispensable, et il n'en est pas moins fait violence à l'expression de la passion. Si, au contraire, le débit est dramatiquement animé, de sorte qu'il nous fasse réellement assister à la situation, alors peut naître facilement une nouvelle contradiction. L'oreille est satisfaite, mais l'œil aussi a ses exigences. Si nous entendons une action, nous voulons voir aussi agir les personnages, leurs gestes, leur entourage. Il faut à l'œil un spectacle complet. Or, il n'a maintenant devant lui qu'un lecteur qui, au milieu d'une société privée, est là assis et reste en repos. Ainsi, la lecture en société est toujours un milieu non satisfaisant entre la simple lecture muette, sans prétention, dans laquelle le côté réel disparaît tout à fait ou est abandonné à l'imagination, et l'exécution théâtrale.

II. — De l'action théâtrale.

Avec la véritable représentation dramatique s'offre, à côté de la musique, un second art d'exécution, l'art du comédien, qui s'est particulièrement développé dans les temps modernes. Ce qui constitue sa nature, c'est que, tout en appelant à son aide les gestes, l'action, la déclamation, la mimique, la danse et la mise en scène, il laisse le discours et son expression poétique subsister comme la chose principale. C'est là, pour la poésie comme poésie, la seule situation vraie. Car, aussitôt que la mimique, le chant ou la danse commencent à se développer d'une manière indépendante et pour eux-mêmes, la poésie est réduite à n'être plus qu'un moyen, elle perd sa domination sur ces arts qui ne faisaient que l'accompagner. Sous ce rapport, on peut distinguer les points de vue suivants :

1° Au premier degré, nous trouvons l'art théâtral, tel qu'il existait chez les Grecs. Ici se combine d'abord la poésie avec la sculpture. Le personnage n'est qu'une image visible de la forme complète du corps humain. Mais comme cette statue s'anime, se pénètre de la pensée poétique et l'exprime, s'associe à chaque mouvement intérieur des passions, leur prête la parole et la voix, cette représentation est plus animée et plus

spirituellement claire qu'une statue et un tableau réels. Sous le rapport de cette animation, nous pouvons distinguer deux côtés :

Le premier est celui de la *déclamation*, comme prononciation artistique. Elle était peu perfectionnée chez les Grecs. L'intelligibilité en faisait la partie principale; tandis que nous, nous voulons reconnaître dans le son de la voix et le mode de récitation toute l'expression de l'âme et l'originalité du caractère, avec ses nuances et ses harmonies les plus délicates, comme dans ses oppositions et ses contrastes les plus prononcés. Les anciens, au contraire, tant pour faire ressortir le rhythme que pour l'expression, plus riche en modulations, des mots (quoique ceux-ci restassent la chose principale), ajoutaient à la déclamation la musique. Cependant, le dialogue était vraisemblablement parlé et seulement accompagné légèrement. Les chœurs, au contraire, étaient exposés d'une manière lyriquement musicale. Le chant devait, par son accentuation plus forte, rendre plus intelligible la signification des strophes des chœurs. Autrement, quant à moi du moins, je ne sais comment il était possible aux Grecs de comprendre les chœurs d'Eschyle et de Sophocle. Car, bien qu'ils n'eussent pas besoin comme nous de se mettre l'esprit à la torture pour en saisir le sens, je confesse, tout Allemand que je suis, et si je suis capable de comprendre quelque chose, que si une poésie lyrique allemande, écrite dans un semblable style, était récitée du haut du théâtre, elle serait toujours pour moi fort obscure.

Un second élément est donné par les *gestes* et les mouvements du corps. A ce sujet, une chose est également digne d'être remarquée, c'est que chez les Grecs, comme leurs acteurs portaient des masques, le jeu de la physionomie était complétement nul. Les traits du visage offraient une image sculpturale invariable, dont l'immobilité plastique n'admettait ni l'expression mobile des sentiments de l'âme ni celle du caractère des personnages. Ceux-ci étaient mus par une passion générale dont ils poursuivaient le but fixe à travers les collisions du drame. Cette passion n'avait pas la profondeur du sentiment moderne, et ne se développait pas, comme aujourd'hui, dans une complication de situations particulières. De même, le jeu de l'acteur était simple ; ce qui fait que nous ne savons presque rien des mimes grecs célèbres. Souvent même les poëtes jouaient eux-mêmes leurs pièces, comme faisaient encore Sophocle et Aristophane. Quelquefois, les simples citoyens qui ne faisaient aucun métier de cet art figuraient aussi dans la tragédie. Au contraire, les chants des chœurs étaient accompagnés de la danse, ce que nous, Allemands, avec le genre de danse d'aujourd'hui, nous aurions méprisé comme frivole ; tandis que, chez les Grecs, cela faisait essentiellement partie de l'ensemble extérieur de leur exécution théâtrale.

Ainsi, chez les anciens, la parole et la manifestation spirituelle des grandes passions conservent leur plein droit poétique, comme aussi la réalité extérieure obtient un parfait développement par l'accompagnement

de la musique et de la danse. Cette unité concrète donne à toute la représentation un caractère plastique, parce que l'esprit, au lieu de se replier sur lui-même et de s'exprimer avec cette concentration intime, se marie et s'harmonise parfaitement avec le côté également légitime de la manifestation sensible.

2° Au milieu de la musique et de la danse, la parole souffre, en tant qu'elle doit être la véritable expression de l'esprit. Aussi l'art théâtral moderne a su s'affranchir de ces éléments. Le poëte ne conserve donc ici de rapport qu'avec l'acteur comme tel; et celui-ci, par la déclamation, le jeu de la physionomie et les gestes, doit traduire aux sens l'œuvre poétique. Ce rapport de l'auteur avec les instruments extérieurs est, cependant, en opposition avec les autres arts, d'une espèce toute particulière. Dans la peinture et la sculpture, c'est l'artiste lui-même qui exécute ses conceptions avec le marbre, l'airain ou les couleurs ; et quoique, elle aussi, l'expression musicale ait besoin de mains et de voix étrangères, ici cependant, bien que l'exécution ne doive pas être privée d'âme, dominent l'habileté et la virtuosité mécaniques. L'*acteur*, au contraire, avec toute sa personne, sa figure, sa physionomie, sa voix, etc., entre dans l'œuvre d'art, et sa tâche est de s'identifier complétement avec le rôle qu'il représente.

Sous ce rapport, le poëte a le droit d'exiger de l'acteur qu'il se mette, en effet, tout entier dans le rôle qui lui est donné, sans y rien ajouter du sien, et qu'il se

comporte ainsi comme l'auteur l'a conçu et poétiquement développé. L'acteur doit, en quelque sorte, être l'instrument dont l'auteur joue, une éponge qui s'empreint de toutes les couleurs et les rend inaltérées.

Chez les anciens, cela était plus facile ; car la déclamation, comme il a été dit, se bornait principalement à rendre les paroles intelligibles, et l'élément du rhythme était confié à la musique. Les masques couvraient les traits du visage ; il ne restait à l'action qu'un champ étroit. Dès lors, l'acteur pouvait, sans difficulté, se mettre au niveau de son rôle en rendant une passion tragique générale. Quoique, dans la comédie, la figure des personnages vivants, comme, par exemple, de *Socrate*, de *Nicias*, de *Cléon*, etc., dût être représentée, les masques, en partie, reproduisaient ces traits individuels. D'un autre côté, il n'était pas besoin d'une plus grande individualité, puisque Aristophane lui-même ne se servait de ces caractères que pour représenter les traits généraux de l'esprit et des mœurs du temps.

Il en est autrement du théâtre moderne. Ici, en effet, disparaissent les masques et l'accompagnement de la musique, et, à leur place, apparaît le jeu de la physionomie, la multiplicité des gestes, et une déclamation richement accentuée. Car, d'abord les passions, même lorsqu'elles sont représentées, d'une manière générale, comme constituant des types, ou caractérisant toute une espèce, prennent une forme plus vivante et plus personnelle. D'un autre côté, les caractères originaux

offrent un plus grand nombre de qualités particulières, dont la manifestation, également particulière, doit aussi être mise sous nos yeux dans une réalité vivante. Les personnages de Shakespeare, surtout, sont des hommes achevés, complets ; aussi exigeons-nous de l'acteur que, de son côté, il nous les montre dans cet ensemble et avec cette abondance de traits. Le ton de sa voix, le mode de récitation, les gestes, la physionomie, en général toute la manifestation extérieure et intérieure réclament une originalité propre, conforme au rôle déterminé.

Par là aussi, en dehors du discours, le jeu diversement nuancé des gestes est d'une tout autre importance que dans l'antiquité. Il y a plus : souvent le poëte laisse ici au jeu de l'acteur beaucoup de choses que les anciens eussent exprimées par des mots. Nous n'en citerons qu'un exemple que nous prendrons à la fin de la pièce de *Wallenstein*. Le vieil Octavio a contribué essentiellement à la perte de Wallenstein ; il le trouve assassiné dans un guet-apens à l'instigation de *Buttler*. Or, dans le même moment où la comtesse *Terzky* annonce qu'elle a pris du poison, arrive une lettre de l'empereur. *Gordon* a lu l'adresse, il remet la lettre à *Octavio*, avec un regard de reproche lorsqu'il dit : « Au prince *Piccolomini*. » Octavio est saisi de frayeur et regarde le ciel, plein de douleur. Ce qu'Octavio éprouve en se voyant ainsi puni pour un service dont il doit s'imputer en partie à lui-même l'issue sanglante n'est pas ici exprimé par des paroles,

l'expression en est abandonnée entièrement à la mimique de l'acteur. — Maintenant, avec ces exigences de l'art dramatique moderne, la poésie, en présence de ses moyens d'exécution, peut se trouver jetée dans un embarras que ne connaissaient pas les anciens. L'*acteur*, en effet, comme homme vivant, a, sous le rapport de l'organe, de l'extérieur, de l'expression physionomique, son originalité innée, qu'il est forcé soit d'effacer pour exprimer une passion générale, ou un type connu, soit de mettre d'accord avec les traits, fortement individualisés par le poëte, les divers personnages de ses rôles.

On donne aujourd'hui le nom d'artiste à l'*acteur*, et on lui fait tout l'honneur d'une vocation artistique. Être acteur, dans nos idées actuelles, n'est ni une tache morale ni une honte aux yeux de la société. Et c'est justice ; car cet art exige beaucoup de talent, d'intelligence, de constance, d'assiduité, d'exercice, de connaissances, et même, à son sommet, un génie naturel.

L'acteur doit non-seulement entrer profondément dans la pensée du poëte, se pénétrer de son rôle, y conformer son originalité individuelle, au moral et au physique, mais il doit aussi, avec un talent de création propre, dans plusieurs points, compléter les paroles, remplir les lacunes, trouver des transitions, et, en général, nous expliquer le poëte ; rendre, par son jeu, visibles et présentes ses intentions cachées, révéler les traits profonds de son génie et tous les secrets de sa composition.

III. — De l'art théâtral indépendant de la poésie.

Enfin l'art d'exécution effectue un troisième progrès lorsque, s'affranchissant de la domination de la poésie, il fait de ce qui était jusqu'ici un simple accompagnement et un moyen, un objet indépendant qu'il conduit à la perfection dans son propre genre.

La musique et la danse ne contribuent pas moins à cette émancipation, dans le développement de l'art dramatique que l'art proprement dit du comédien.

1° En ce qui regarde d'abord ce dernier, il existe, en général, deux systèmes. Suivant le premier, dont nous avons parlé plus haut, l'*acteur* ne doit être, au physique et au moral, que l'organe vivant du poëte. Les Français, qui tiennent beaucoup aux rôles appris, comme à tout ce qui sent l'école, et qui, en général, sont plus typiques dans leurs représentations théâtrales, se sont montrés fidèles à ce système dans leur tragédie et dans la haute comédie.

Dans le second système, l'art théâtral occupe un rang tout opposé. L'œuvre du poëte devient, à son tour, un simple accessoire et un cadre pour faire ressortir le naturel, l'habileté et l'art de l'acteur. Il n'est pas rare, en effet, d'entendre émettre cette prétention des acteurs : que le poëte doit écrire pour eux. La

poésie doit alors se borner à fournir à l'artiste l'occasion de montrer, dans leur plus brillant développement son âme et son art, en un mot l'excellence de son talent personnel. De ce genre était déjà chez les Italiens la *Comedia dell'arte*, où, à la vérité, les caractères de *l'Arlecchino dottore*, etc., étaient déterminés, et les situations, la succession des scènes, également données. Presque tout le reste des développements était abandonné aux acteurs. Chez nous, les pièces d'*Iffland* et de *Kotzebue*, qui, pour la plupart, considérées en soi, sous le rapport de la poésie, sont insignifiantes, et même de mauvaises productions, fournissent une pareille occasion à une libre invention de l'acteur. De ces ouvrages de fabrique, la plupart traités en forme d'esquisses, l'acteur doit faire quelque chose qui, en raison de sa création vivante, renferme un intérêt propre attaché exclusivement à sa personne et non à celle d'un autre. C'est ici, particulièrement, que trouve sa place cette prédilection pour le naturel qui, dans un temps, a été poussée à ce point, que l'on faisait valoir comme un excellent jeu de l'acteur un certain bourdonnement ou murmure de mots dont personne n'entendait rien. *Gœthe*, tout au contraire, traduisit le *Tancrède* et le *Mahomet* de *Voltaire* pour le théâtre de Weimar, afin de détourner les acteurs de ce naturel commun et de les accoutumer à un ton plus élevé. Les Français, en général, même au milieu de la vivacité de la plaisanterie, ont toujours les yeux tournés vers le public, et ne cessent de poser devant lui. Or,

avec le simple naturel et sa vivacité convertie en routine, on n'atteint pas plus à la vérité qu'avec le simple savoir-faire et l'habileté à caractériser les rôles. Mais, si l'acteur veut produire un véritable effet artistique, en ce genre, il doit s'élever à une virtuosité originale, semblable à celle que j'ai déjà précédemment indiquée au sujet de l'exécution musicale.

2° Le second domaine de l'art théâtral qui peut être rangé dans ce cercle est l'*opéra* moderne, surtout avec la direction particulière qu'il commence à prendre de plus en plus. En effet, dans l'opéra en général, la musique est déjà la chose principale; celle-ci, à la vérité, reçoit son sujet de la poésie et du langage, mais elle le traite et le représente librement d'après ses propres fins. Or, aujourd'hui, particulièrement chez nous, l'opéra est devenu une chose de luxe. Les accessoires, la pompe des décorations, la magnificence des costumes, la foule de figurants dans les chœurs, leurs évolutions forment la partie principale et indépendante du spectacle. Cicéron se plaint déjà d'un pareil faste au sujet de la tragédie romaine. Dans la tragédie, où la poésie doit toujours rester la base essentielle, sans doute une telle prodigalité dans les accessoires extérieurs n'a pas sa place légitime, quoique *Schiller* se soit aussi laissé aller à cet écart dans sa *Pucelle d'Orléans*. Pour l'opéra, au contraire, au milieu de la magnificence sensible des chants, de l'harmonie des chœurs, de l'accord des voix et des in-

struments, on peut bien permettre ce charme magique de l'appareil et de l'exécution extérieurs. Car, si les décorations sont magnifiques, il faut bien, pour leur faire pendant, que les habillements ne le soient pas moins et que tout le reste soit en harmonie. A cette pompe extérieure, qui, sans doute, est un signe de la décadence croissante de l'art véritable, répond ensuite, comme le sujet le plus conforme, particulièrement le merveilleux qui change le cours naturel des choses, le fantatisque, les contes, etc., dont *Mozart* nous a donné un exemple plein de mesure et d'un art si parfait dans sa *Flûte enchantée*. Mais, quand tout l'art de la mise en scène, des décorations, des costumes, des instruments, etc., a été épuisé, et que le fond véritablement dramatique n'est plus pris à cœur ni au sérieux, il ne reste plus qu'à lire les contes des *Mille et une nuits*.

3° La même observation s'applique au *Ballet* actuel, auquel conviennent, avant tout, les sujets extraordinaires dans le genre des contes d'enfants. Ici, également, outre la beauté pittoresque des décorations, des groupes et du tableau, la magnificence changeante et l'enchantement des décorations, des costumes, l'effet des lumières sont devenus la chose principale. De sorte que nous nous trouvons, au moins, jetés dans un monde où le positif et la prose, les besoins et les nécessités de la vie journalière, sont laissés bien loin derrière nous. D'un autre côté, les connaisseurs s'extasient devant la bravoure, la souplesse et l'agilité exercée des jambes;

Car tout cela joue le premier rôle dans la danse d'aujourd'hui. Mais, si l'on voit encore percer une expression spirituelle dans cette simple habileté, égarée jusqu'au dernier terme de l'insignifiance et de la pauvreté d'esprit, elle est due, après un triomphe complet sur les difficultés techniques, à une mesure et une harmonie de mouvements, une liberté et une grâce, qui sont de la plus grande rareté. Un second élément s'ajoute à la danse, qui, ici, prend la place des chœurs et des parties solo de l'*opéra*, savoir, comme expression propre de l'action, la *pantomime*, qui, cependant, à mesure que la danse moderne a gagné en habileté technique, a perdu de son prix et est tombée en décadence. De sorte que du ballet actuel menace de plus en plus de disparaître ce qui précisément pouvait seul être capable de l'élever dans le libre domaine de l'art.

III. — De la poésie dramatique dans ses diverses espèces et ses principales époques historiques.

Si nous jetons un coup d'œil rapide sur la marche que nous avons suivie dans notre étude précédente, nous avons d'abord déterminé le principe de la poésie dramatique d'après ses caractères généraux et particuliers ainsi que dans son rapport avec le public. En second lieu, nous avons vu que le drame, en tant qu'il met sous nos yeux une action complète, dans son développement actuel, a essentiellement besoin d'une représentation parfaitement sensible et qu'il ne peut l'obtenir, conformément à la nature de l'art, que par l'exécution théâtrale. Mais, maintenant, pour que l'action puisse être ainsi représentée, il faut qu'elle soit en elle-même absolument déterminée et achevée sous le rapport de la conception et de l'exécution poétiques. Or cela ne peut avoir lieu qu'autant que la poésie dramatique, en troisième lieu, se divise en *espèces* particulières, qui empruntent leur type à la différence selon laquelle se manifestent à la fois le but que poursuivent les personnages, leur caractère, la lutte qui s'engage entre eux et le dénoûment de l'action tout entière.

Les formes principales qui ressortent de cette diffé-

rence, et qui se reproduisent dans le développement historique, sont le *tragique* et le *comique* ainsi que leur combinaison. Elles sont d'une si grande importance dans la poésie dramatique, qu'elles fournissent le principe pour la division des différents genres.

Si donc nous entrons dans l'examen plus approfondi de ces points particuliers, nous avons :

1° A faire connaître le principe général de la *Tragédie*, de la *Comédie* et de ce qu'on appelle le *Drame ;*

2° A indiquer le caractère de la poésie dramatique *ancienne* et *moderne* qui, dans leur opposition, reproduisent le développement des genres précédents ;

3° Nous examinerons, en terminant, les formes spéciales que la tragédie et la comédie, en particulier, sont capables de recevoir dans le cours de cette opposition.

I. — Du principe de la Tragédie, de la Comédie et du Drame.

Le principe qui sert à diviser la poésie épique dans ses diverses espèces est la différence qui résulte de ce que l'idée substantielle, base de la représentation épique, est tantôt exprimée dans sa généralité, tantôt exposée dans un récit sous la forme de caractères, d'actions et d'événements réels.

Dans la poésie lyrique, au contraire, la série des espèces se coordonne d'après les divers modes d'expression qui correspondent au degré et à la manière selon lesquels le sujet se rattache plus ou moins étroitement à la personne du poëte qui révèle les sentiments intimes de son âme.

Quant à la poésie dramatique, qui fait des collisions entre les passions et les caractères, et du dénoûment d'une pareille lutte le centre de ses représentations, elle ne peut tirer le principe de la division de ses genres que du rapport différent dans lequel les personnages sont vis-à-vis du *but* qu'ils poursuivent et de l'idée qu'ils représentent. La nature déterminée de ce rapport est, en effet, le point décisif qui caractérise le mode particulier de conflit et de dénoûment dramatique. Elle fournit, par là, le type essentiel de l'action tout entière, dans sa représentation artistique et vivante.

Comme points principaux qui doivent, à ce sujet, fixer notre attention, on doit faire ressortir, en général, ces principes dont la conciliation constitue l'essentiel dans toute action dramatique, savoir : d'un côté le *bon*, le *grand*, le *divin* dans le monde réel et profane, comme constituant le fond vrai et éternel du caractère et de la volonté humaine ; d'un autre côté, la *personnalité* en elle-même dans ses déterminations arbitraires et sa liberté déréglée. — Sans doute, le vrai en soi et pour soi se révèle, dans la poésie dramatique, sous quelque forme que l'action apparaisse, comme la base essentielle; mais la manière déterminée dont ce principe se manifeste offre des formes différentes et même opposées, selon que, dans les personnages, dans leurs actions et leurs conflits, c'est le côté substantiel, ou, au contraire, celui de la volonté arbitraire, de la sottise et de la perversité, qui est maintenu comme la forme dominante.

Nous avons, sous ce rapport, à rechercher le principe des genres suivants : 1° de la *tragédie*, d'après son type originel et substantiel ; 2° de la *comédie*, dans laquelle la personnalité comme telle, dans la volonté et l'action, aussi bien que dans les accidents extérieurs, dominent toutes les relations et tous les intérêts ; 3° du *drame* ou du *spectacle* proprement dit, dans le sens étroit du mot, comme terme moyen entre les deux premiers genres.

I. Pour ce qui concerne d'abord la *Tragédie*, je me bornerai à l'indication des principes les plus généraux ; car les points particuliers ne peuvent être saisis que par les différences qui se manifestent dans le développement historique.

1° Le véritable fond de l'action tragique, quant aux buts que poursuivent les personnages tragiques, est compris dans le cercle des puissances, en soi légitimes et vraies, qui déterminent la volonté humaine. Ce sont les affections de famille, l'amour conjugal, la piété filiale, la tendresse paternelle et maternelle, l'amour fraternel, etc ; de même les passions et les intérêts de la vie civile, le patriotisme des citoyens, l'autorité des chefs de l'État. Il y a plus, c'est le sentiment religieux lui-même, non toutefois sous la forme d'une mysticité résignée, ou comme obéissance passive à la volonté divine, mais au contraire comme zèle ardent pour les intérêts et les relations de la vie réelle. Voilà ce qui fait la bonté morale des vrais *caractères* tragiques. Ils sont ainsi ce qu'ils peuvent et doivent être selon leur idée. Ils n'offrent pas un ensemble complet de qualités se développant en divers sens d'une manière épique. Quoiqu'en soi vivants et individuels, ils représentent uniquement la puissance de ce caractère déterminé qui s'est identifié avec quelque côté particulier du fond substantiel de la vie. A cette hauteur où les simples accidents de l'individualité disparaissent, les héros tragiques, qu'ils soient les représentants vivants de ces sphères élevées de l'existence humaine, ou qu'ils soient

déjà grands et forts par eux-mêmes dans leur libre indépendance, sont, en quelque sorte, placés au niveau des œuvres de la sculpture. Aussi, sous ce rapport, les statues et les images des dieux, comme étant d'ailleurs d'une nature plus simple, expliquent beaucoup mieux les grands caractères tragiques des Grecs que toutes les notes et les commentaires.

Ainsi, nous pouvons dire en général, que le véritable thème de la tragédie primitive est le *divin*, non le divin tel qu'il constitue l'objet de la pensée religieuse en elle-même, mais tel qu'il apparaît dans le monde et dans l'action individuelle, sans sacrifier son caractère universel et se voir changé en son contraire. Sous cette forme, la substance divine de la volonté et de l'action, c'est l'élément *moral*. Car la moralité, lorsque nous la saisissons dans sa réalité vivante et immédiate, non simplement du point de vue de la réflexion personnelle comme vérité abstraite, c'est le divin réalisé dans ce monde. C'est la substance éternelle, dont les côtés, à la fois particuliers et généraux, constituent les grands mobiles de l'activité vraiment humaine. Dans l'action ils se développent, ils réalisent leur essence.

2° Or, en vertu du principe de la particularité à laquelle est soumis tout ce qui se développe dans le monde réel, les puissances morales qui constituent le *caractère des personnages* sont, d'abord, différentes quant à leur essence et à leur manifestation individuelle. De plus, si ces puissances particulières, comme l'exige la poésie dramatique, sont appelées à agir au

grand jour, à se réaliser comme but déterminé d'une passion humaine qui passe à l'action, leur accord est détruit, elles entrent en lutte les unes contre les autres, leur hostilité éclate de diverses manières. Enfin, l'action individuelle doit représenter, dans des circonstances déterminées, un but ou un héros principal. Or, dans ces conditions, celui-ci précisément, parce qu'il s'isole dans sa détermination exclusive, soulève nécessairement contre lui la passion opposée, et, par là, s'engendrent d'implacables conflits.

Le tragique, originairement, consiste en ce que, dans le cercle d'une pareille collision, les deux partis opposés, pris en eux-mêmes, ont la justice pour eux. Mais, d'un autre côté, ne pouvant réaliser ce qu'il y a de vrai et de positif dans leur but et leur caractère que comme négation et violation de l'autre puissance également juste, ils se trouvent, malgré leur moralité ou plutôt à cause d'elle, entraînés à commettre des fautes.

J'ai déjà précédemment indiqué la raison de ce conflit. Or tout en formant le fond substantiel et vrai de l'existence réelle, il ne se justifie et se légitime, qu'en se détruisant comme contradiction. Donc, autant est légitime le but et le caractère tragique, autant est nécessaire le dénoûment de ce conflit. Par là, en effet, s'exerce la justice éternelle sur les motifs individuels et les passions des hommes. La substance morale et son unité se rétablissent par la destruction des individualités qui troublent son repos. Car, quoique les caractères se proposent un but légitime en soi, ils ne

peuvent, cependant, le réaliser qu'en violant d'autres droits qui s'excluent et se contredisent.

Ainsi le principe vraiment substantiel qui doit se réaliser, ce n'est pas le combat des intérêts particuliers, bien que celui-ci trouve sa raison d'être dans l'idée même du monde réel et de l'activité humaine; c'est l'harmonie dans laquelle les personnages, avec leurs buts déterminés, agissent d'accord, sans violation ni opposition. Ce qui, dans le dénoûment tragique, est détruit, c'est seulement la particularité *exclusive*, qui n'a pu s'accommoder à cette harmonie. Mais alors (et c'est ce qui fait le tragique de ses actes), ne pouvant renoncer à elle-même et à ses projets, elle se voit condamnée à une ruine totale, ou au moins elle est forcée de se résigner, comme elle peut, à l'accomplissement de sa destinée.

Sous ce rapport, Aristote a eu raison de faire consister le véritable effet de la tragédie en ce qu'elle doit exciter la *terreur* et la *pitié* en les *purifiant*. Par là, Aristote n'entendait pas un spectacle qui jette simplement le trouble dans notre âme, et cependant nous intéresse, qui nous blesse et nous plaît, un spectacle à la fois intéressant et repoussant. Cette explication est la plus superficielle de toutes celles que l'on a cherché à donner de l'intérêt dramatique dans ces derniers temps.

En effet, il ne peut convenir à une œuvre d'art que de représenter ce qui s'adresse à la raison, le vrai que conçoit l'esprit. Or, pour atteindre à ce but, il faut se

placer à un tout autre point de vue. Dans cette phrase d'Aristote, nous ne devons donc pas nous arrêter au simple sentiment de la terreur et de la pitié, mais à ce qui fait le *fond* essentiel du spectacle, dont la manifestation, conforme à l'art, doit purifier ces sentiments. L'homme peut se sentir effrayé devant la puissance du visible et du fini, comme il peut aussi trembler devant la puissance de l'infini et de l'absolu. Or, ce que l'homme doit réellement redouter, ce n'est pas la puissance matérielle et son oppression, mais la puissance morale qui est une destination de sa raison libre, et en même temps l'éternelle et inviolable puissance qu'il soulève contre lui lorsqu'il se tourne contre elle.

Comme la terreur, la pitié a aussi deux objets. Le premier concerne l'émotion ordinaire, c'est-à-dire la sympathie pour le malheur et la souffrance d'autrui, qui n'ont rien de supérieur au cours ordinaire des choses. Les femmes des petites villes sont particulièrement susceptibles d'une pareille compassion. Mais l'homme d'une âme noble et grande ne veut pas être ému et touché de pitié d'une pareille manière. Car, dès que le côté insignifiant du malheur seul est manifesté, il n'y a plus qu'un rabaissement de l'infortune. La véritable pitié, au contraire, c'est la sympathie pour la justice de la cause et le caractère moral de celui qui souffre. Ce genre de compassion, ce n'est pas un être vulgaire ou un misérable qui peut nous l'inspirer.

Ainsi, de même que le caractère tragique répand dans notre âme la frayeur qu'excite une puissance mo-

rale inviolable, de même, pour qu'il éveille dans son malheur une sympathie tragique, il faut qu'il soit en lui-même substantiel et bon. Car il n'y a qu'un fond vrai qui s'adresse à une noble poitrine d'homme et la remue jusque dans ses profondeurs. Par conséquent, nous ne devons pas confondre l'intérêt qu'excite le dénoûment tragique avec la sotte satisfaction qui consiste en ce qu'une histoire triste, un malheur comme tel, doit exciter notre intérêt. De pareilles scènes déplorables peuvent s'offrir à l'homme sans sa participation et sans sa faute, par les simples conjonctures, les accidents extérieurs et les circonstances naturelles, par la maladie, la perte des biens, la mort, etc. Le véritable intérêt qui doit s'emparer de nous à cet égard, c'est uniquement le zèle pour voler au secours des malheureux et les soulager. Si on ne le peut pas, le tableau de ces souffrances et de ces malheurs n'est que déchirant. Une véritable compassion tragique, au contraire, ne s'attache aux personnages que comme suite de leurs propres actions, à la fois légitimes et rendues coupables par leur collision, actions dont ils ont eux-mêmes une parfaite intelligence et portent la responsabilité.

Au-dessus de la simple terreur et de la sympathie tragiques plane donc le sentiment de l'harmonie que la tragédie maintient en laissant entrevoir la justice éternelle qui, dans sa domination absolue, brise la justice relative des fins et des passions exclusives, parce qu'elle ne peut souffrir que le conflit et le désaccord des puissances morales, harmoniques dans leur es-

sence, se continue victorieusement et conserve une existence réelle et vraie.

Or, en vertu de ce principe, le tragique consiste principalement dans le spectacle d'un pareil conflit et de son dénoûment. La poésie dramatique, d'après tout son mode de représentation, est seule capable de faire du tragique la base de l'œuvre d'art et de le développer parfaitement. C'est pour cette raison que nous avons dû en parler ici, quoique son influence s'étende aussi de diverses manières aux autres arts.

II. Dans la tragédie, le principe éternel et substantiel des choses apparaît victorieux dans son harmonie intime, puisqu'en détruisant dans les individualités qui se combattent, leur côté faux et exclusif, elle représente, dans leur accord profond, les idées vraies que poursuivaient les personnages. Dans la *Comédie*, au contraire, c'est la personnalité ou la *subjectivité* qui, dans sa sécurité infinie, conserve la haute main. Car il n'y a que ces deux moments principaux de l'action qui puissent, dans la division de la poésie dramatique, s'opposer l'un à l'autre comme genres différents.

Dans la tragédie, les personnages consomment leur ruine par l'exclusif de leur volonté et de leur caractère d'ailleurs solide, ou bien ils doivent se résigner à admettre ce à quoi ils s'opposent. Dans la comédie, qui

nous fait rire des personnages qui échouent dans leurs propres efforts et par leurs efforts mêmes, apparaît, cependant, le triomphe de la personnalité appuyée fortement sur elle-même.

Le terrain général qui convient à la comédie, c'est, par conséquent, un monde dans lequel l'homme, comme personne libre, s'est rendu parfaitement maître de ce qui, d'ailleurs, forme le fond essentiel de sa pensée et de son activité, un monde dont les fins se détruisent parce qu'elles manquent d'une base solide et vraie. Un peuple démocratique, par exemple, avec ses bourgeois égoïstes, brouillons, frivoles, fanfarons et vaniteux ne peut se relever, il se détruit dans sa propre sottise.

Cependant toute action n'est pas déjà comique parce qu'elle est vaine et fausse. Sous ce rapport, le *risible* est souvent confondu avec le vrai *comique*. Tout contraste entre le fond et la forme, le but et les moyens peut être risible. C'est une contradiction par laquelle l'action se détruit elle-même et le but s'anéantit en se réalisant. Mais, pour le comique, nous devons exiger une condition plus profonde. Les vices de l'homme, par exemple, n'ont rien de comique. La satire, qui retrace, avec d'énergiques couleurs, le tableau du monde réel dans son opposition avec la vertu, nous en donne une preuve manifeste. La sottise, l'extravagance, l'inéptie, prises en soi, ne peuvent pas davantage être comiques, quoiqu'elles fassent quelquefois rire. En général, il n'y a rien de plus opposé que les choses sur

lesquelles les hommes ont coutume de rire. Les plaisanteries les plus plates et du plus mauvais goût ont ce privilége. Souvent on rit aussi bien des choses les plus importantes et des vérités les plus profondes, pour peu que quelque côté insignifiant s'y montre qui soit en contradiction avec nos habitudes et nos idées journalières. Le rire n'est alors qu'une manifestation de la sagesse satisfaite, un signe qui annonce que nous sommes si sages que nous comprenons le contraste et nous en rendons compte. De même, il existe un rire de moquerie, de dédain, de désespoir, etc. Ce qui caractérise le comique, au contraire, c'est la satisfaction infinie, la sécurité qu'on éprouve de se sentir élevé au-dessus de sa propre contradiction et de n'être pas dans une situation cruelle et malheureuse. C'est la félicité et la satisfaction de la personne qui, sûre d'elle-même, peut supporter de voir échouer ses projets et leur réalisation. La raison étroite et guindée en est le moins capable, précisément là où, dans sa satisfaction d'elle-même, elle est le plus risible pour les autres.

En ce qui regarde de plus près la nature des sujets qui peuvent convenir à l'action comique, j'indiquerai ici seulement les points suivants :

En premier lieu, s'offrent les buts et les caractères absolument privés d'un fond vrai, ou contradictoires, et par là incapables de se réaliser. L'avarice, par exemple, aussi bien quant à ce qui est son but que sous le rapport des petits moyens qu'elle emploie, apparaît naturellement comme nulle de soi; car elle prend

l'abstraction morte de la richesse, l'argent comme tel, pour la fin suprême où elle s'arrête. Elle cherche à atteindre cette froide jouissance par la privation de toute autre satisfaction réelle ; tandis que, dans cette impuissance de son but comme de ses moyens, de la ruse, du mensonge, etc., elle ne peut arriver à ses fins. Mais, maintenant, si le personnage s'absorbe tout entier dans ce but, en soi faux, et cela *sérieusement,* comme constituant le fond même de son existence, au point que si celui-ci se dérobe sous lui, s'il s'y attache d'autant plus et se trouve d'autant plus malheureux, une pareille représentation manque de ce qui est l'essence du comique. Il en est de même partout où il n'y a, d'un côté, qu'une situation pénible et, de l'autre, que la simple moquerie et une joie maligne. Ce qui est plus comique, par conséquent, c'est lorsque des buts, en soi petits et nuls, doivent être poursuivis avec l'apparence d'un grand sérieux et de grands préparatifs, et que le personnage venant à manquer son but, précisément parce que ce qu'il voulait était quelque chose, en réalité, de peu de valeur, ne périt pas et se relève de sa chute dans sa libre sérénité.

Le rapport inverse se présente lorsque les personnages s'efforcent d'atteindre à un but élevé et important, mais se montrent des instruments absolument opposés à ce qu'ils devraient être pour le réaliser. Dans ce cas, le substantiel a fait place à une fausse apparence. C'est le faux semblant des vaines prétentions de la vanité et d'une impuissante ambition. Et par

là, précisément, le but et le personnage, l'action et le caractère se trouvent enveloppés dans une contradiction où l'accomplissement du but proposé et du caractère se détruit d'elle-même. De ce genre, par exemple, sont les *Harangueuses* d'Aristophane, parce que les femmes qui veulent délibérer et fonder une nouvelle constitution, conservent tout le caprice et la passion des femmes.

Un troisième élément qui s'ajoute aux deux premiers est formé par l'emploi d'accidents extérieurs, dont la complication variée et extraordinaire fait naître des situations dans lesquelles les buts et leur réalisation, le caractère moral et les situations extérieures, sont placés dans un contraste comique, et conduisent de même à un dénoûment comique.

Mais, maintenant, puisque le comique, en général, s'appuie sur des contrastes contradictoires soit entre des buts opposés entre eux, soit entre un but substantiel et les personnages, soit, enfin, entre des circonstances extérieures, l'action comique réclame un dénoûment plus impérieusement encore que l'action tragique. Car la contradiction du vrai en soi et de sa réalisation individuelle se manifeste encore plus profondément dans l'action comique.

Ce qui, cependant, se détruit dans ce dénoûment, ne peut être ni l'élément substantiel en soi, ni l'élément personnel ou subjectif.

En effet, comme art véritable, la comédie doit aussi se soumettre à l'obligation de ne pas représenter ce

qui est en soi le vrai, la raison absolue, comme ce qui est faux et se détruit de soi-même, mais au contraire comme ce qui ne laisse en réalité, à la sottise, à la déraison, aux faux rapports et aux contradictions, ni la victoire ni une durée indéfinie. Ce n'est pas sur ce qu'il y a de vraiment moral dans la vie du peuple athénien, sur la vraie philosophie, la vraie foi aux dieux, l'art solide, qu'Aristophane se montre comique, mais sur les excès de la démocratie, qui ont fait disparaître l'ancienne croyance et les anciennes mœurs, sur la sophistique, le genre larmoyant et les lamentations de la tragédie, sur le verbiage léger, l'amour de la dispute, etc., cette réalité en contraste avec ce que devraient être l'État, la religion et l'art. C'est là ce qui est représenté dans sa sottise, qui se détruit de ses propres mains. Ce n'est que de notre temps que l'on a vu *Kotzebue* aller jusqu'à exalter une excellence morale qui n'est que de l'avilissement, et à justifier ce qui ne peut exister un moment que pour être renversé.

Toutefois, la personnalité en soi ne doit pas davantage périr dans la comédie. Si, en effet, l'apparence, une fausse image de ce qui est substantiel et vrai, ou si ce qui est mauvais et petit en soi est le côté saillant, cependant la personnalité forte et solide, qui, dans son indépendance, s'élève au-dessus de toutes les choses finies, assurée et heureuse en elle-même, reste le principe du haut comique. La subjectivité comique alors s'érige en maîtresse, sur ce qui apparaît dans la réalité. La présence réelle du principe sub-

stantiel a disparu. Mais, si ce qui est en soi faux se détruit par soi-même, à cause de ce semblant même d'existence, la vraie personnalité triomphe encore de cette destruction ; elle reste inviolée en soi et satisfaite.

III. Un troisième genre de poésie dramatique tient le milieu entre la tragédie et la comédie. Il est cependant d'une importance moins frappante, quoiqu'en lui, la différence du tragique et du comique tende à s'effacer et à se concilier, ou que les deux côtés, au moins, sans s'isoler et présenter une complète opposition, se réunissent et forment un tout concret.

A ce genre se rattache, par exemple, chez les anciens, la *comédie satyrique,* dans laquelle la principale action, quoique encore non tragique mais d'un genre sérieux, est traitée comiquement. La *tragi-comédie* aussi se laisse ranger dans cette classe. *Plaute* nous en donne un exemple dans son *Amphitrion.* Il le fait annoncer d'avance lui-même, dans son prologue, par Mercure, lorsque celui-ci dit en s'adressant aux spectateurs :

Quid contraxistis frontem? quia tragœdiam
Dixi futuram hanc? Deus sum, commutavero
Eamdem hanc si voltis : faciam ex tragœdia
Comedià ut sit omnibus iisdem versibus.
Faciam ut commista sit Tragicomœdia.

Et, comme raison de ce mélange, il indique, d'un côté, l'apparition des dieux et des rois comme personnages sur la scène, et de l'autre la figure comique de l'esclave Sosie. Dans la poésie dramatique moderne, le tragique et le comique sont encore plus entremêlés, parce qu'ici, même dans la tragédie, le principe de la personnalité qui, dans le comique, se développe seul, se révèle naturellement comme dominant, et refoule l'élément substantiel qui fait le fond des puissances morales.

Mais la combinaison plus profonde du tragique et du comique, pour former un nouveau tout, ne consiste pas à placer les deux éléments à côté l'un de l'autre ou à les entremêler, il consiste à en retrancher les côtés saillants et à les émousser l'un par l'autre. La personnalité subjective, au lieu d'agir avec une méchanceté comique, se pénètre du sérieux des rapports solides et des caractères fermes. Tandis qu'elle adoucit et applanit la force tragique de la volonté et la profondeur des collisions, au point qu'elle peut arriver à une conciliation des intérêts et à une harmonie des buts et des personnages.

Le théâtre et le *Drame* modernes ont particulièrement leur origine dans ce mode de conception. La profondeur, dans ce principe, c'est cette idée : que, malgré les oppositions et les conflits, une existence en soi pleine d'harmonie se réalise par l'activité humaine. Déjà les anciens avaient des tragédies qui offraient un semblable dénoûment ; puisque les personnages, au

lieu d'être sacrifiés, y conservent leur existence et leurs droits. Ainsi, par exemple, l'Aréopage, dans les *Euménides d'Eschyle*, accorde aux deux parties, à Apollon et aux vierges vengeresses, un égal droit à recevoir des honneurs. De même dans *Philoctète*, le débat entre Philoctète et Néoptolême s'apaise à l'apparition et par le conseil d'Hercule, qui les entraîne tous deux au siége de Troie. Mais, ici, la conciliation vient du dehors par l'ordre des dieux, elle n'a pas sa source intérieure dans la détermination des parties même ; tandis que, dans le théâtre moderne, ce sont les personnages eux-mêmes qui, par le cours de leurs propres actions, se trouvent conduits à cette cessation du combat et à cet accord mutuel de leurs buts et de leurs caractères. Sous ce rapport, l'*Iphigénie* de Goëthe est un vrai modèle poétique de ce genre de spectacle, plus encore que son *Tasse*. Car, dans cette dernière pièce, d'abord, la réconciliation avec Antonio est une affaire de sentiment. Elle résulte de ce que l'on reconnaît qu'Antonio possède la raison positive qui manque au caractère du Tasse. D'un autre côté, les droits de la vie idéale, qui avait jeté Tasse en opposition avec la réalité, l'habileté vulgaire et les convenances, sont conservés. Mais cette conciliation est plutôt simplement dans l'esprit du spectateur ; cette idée n'apparaît que sous la forme de l'admiration pour le poëte et de l'intérêt qui s'attache à son sort.

En général, les limites de ce genre intermédiaire, sont plus flottantes que celles de la tragédie et de la comédie. Ensuite on court ici le danger, soit de sortir

du type purement dramatique, soit de tomber dans le prosaïque.

En effet, comme les conflits, en raison même de ce qu'ils doivent, à travers leur propre désaccord, aboutir à la paix, n'offrent pas, dès le commencement, le spectacle d'une violente hostilité tragique, le poëte paraît s'être ainsi facilement préparé l'occasion de faire rouler tout l'intérêt de sa représentation sur le côté intérieur des caractères, et faire de la marche des situations un simple moyen pour ces portraits de caractères. Ou il donne, au contraire, au côté extérieur des situations et des mœurs du temps, une importance prépondérante. Et s'il trouve encore l'un et l'autre trop difficiles, il se borne à exciter l'attention par le simple intérêt des complications d'événements frappants.

A ce cercle appartient une foule de pièces modernes qui ont moins de prétention à la poésie qu'à l'effet théatral, et qui, au lieu d'aspirer à l'émotion vraiment poétique et vraiment humaine, ont pour but unique, tantôt l'amusement, tantôt l'amélioration morale du public, mais surtout qui fournissent à l'acteur l'occasion variée de montrer d'une manière brillante la virtuosité de son talent et son habileté.

II. — Différence de la poésie dramatique chez les anciens et chez les modernes.

Le même principe qui nous a servi de base pour la division de la poésie dramatique en tragédie et en comédie, nous fournit également les époques essentielles de son développement historique.

Ce développement ne peut consister, en effet, que dans la succession et le perfectionnement des points de vue essentiels que renferme l'idée même de l'action dramatique. Ainsi, d'une part, l'ensemble de la conception et de l'exécution devront manifester le côté *substantiel* dans les buts que poursuivent les personnages, dans les conflits et les caractères ; tandis que, d'autre part, ce sera l'élément interne, *subjectif* et particulier qui constituera le point central.

I. Sous ce rapport, comme il ne s'agit pas ici de tracer une histoire complète, nous pouvons négliger d'abord ces commencements de l'art dramatique que nous rencontrons en *Orient*. Quelque loin, en effet, qu'ait été la poésie orientale, dans l'épopée et aussi dans quelques genres de la poésie lyrique, le mode tout entier de cette civilisation n'a pas permis un véritable développement de la poésie dramatique. Pour que la véritable action tragique soit possible, il est né-

cessaire que déjà le principe de la liberté et de l'indépendance individuelle se soit éveillé. Il faut que l'homme sache prendre par lui-même une libre détermination, qu'il assume la responsabilité de ses actes et de leurs conséquences. Cette conscience de la libre personnalité et de ses droits doit s'être manifestée à un plus haut degré encore pour que la comédie puisse apparaître.

Or, c'est ce qui n'a lieu, ni pour l'une ni pour l'autre, dans l'Orient. En particulier, la sublimité grandiose de la poésie mahométane, bien que, sous un rapport, l'indépendance personnelle puisse s'y révéler déjà énergiquement, reste, cependant, très-loin de toute tentative de s'exprimer d'une manière dramatique. D'un autre côté, la puissance de l'Être unique se soumet toute créature avec un caractère trop absolu ; elle décide du sort de l'homme dans une succession fatale d'événements. Dès lors, les principes sur lesquels roule l'action particulière, ainsi que les personnages qui les représentent, ne pourraient revendiquer leurs droits comme l'exige l'action dramatique. Il y a plus, la soumission de l'homme à la volonté de Dieu reste précisément, dans le mahométisme, d'autant plus absolue, que la puissance dominatrice qui règne sur tous les êtres est plus abstraitement universelle et ne laisse s'élever, vis-à-vis d'elle, aucune individualité. Nous ne trouvons, par conséquent, des commencements dramatiques que chez les *Chinois* et les *Indiens*. Et encore ici, d'après les rares échantillons qui nous sont connus, il ne s'agit pas du développement d'une action indivi-

duelle et libre, c'est plutôt une simple personnification d'événements et de sentiments, imaginée pour des situations déterminées qui se succédent dans le cours de la vie réelle.

II. Nous devons donc chercher le véritable commencement de la poésie dramatique chez *les Grecs*. C'est là, en effet, qu'en général le principe de la libre individualité apparaît pour la première fois et rend possible le développement de la forme classique de l'art. Cependant, conformément à ce type, l'individualité ne peut encore ici apparaître que dans la mesure exigée pour la libre vitalité du fond substantiel des passions humaines. Ainsi, ce dont il s'agit, principalement, dans le drame ancien, tragédie ou comédie, c'est le caractère général, élevé, du but que poursuivent les personnages. Dans la tragédie, le droit moral de la conscience, et quant à ce qui regarde l'action déterminée, les droits de l'action en soi et pour soi, voilà l'objet principal. Dans l'ancienne comédie, ce sont, au moins, les intérêts généraux et publics qui sont représentés, les hommes d'État et leur manière de diriger les affaires publiques, de faire la paix ou la guerre; c'est le peuple et ses situations morales, la philosophie et sa corruption, etc. Dès lors, ici, ne pouvaient trouver parfaitement place le tableau varié du cœur humain, du caractère particulier des individus, ni les détails de la vie, ou le développement d'une intrigue. De même l'intérêt n'est pas uniquement excité par le sort des personnages. Au lieu

de se concentrer sur ces côtés particuliers de l'action, il se porte, avant tout, sur la lutte des puissances morales, et sur le dénoûment de cette lutte entre les puissances divines qui règnent dans l'âme humaine. A l'exemple des représentants individuels de ces puissances, c'est-à-dire des héros tragiques, les figures comiques manifestent, de leur côté, la corruption générale et les causes qui ont perverti, dans la réalité présente, les institutions sociales et miné les bases de l'existence publique.

III. Dans la poésie *moderne*, au contraire, ce qui fait l'objet principal du drame, c'est la passion personnelle, dont la satisfaction ne peut s'attacher qu'à un seul but également personnel. C'est en général, le sort d'un personnage et le développement d'un caractère particulier dans ses rapports tout à fait spéciaux.

L'intérêt poétique consiste alors dans la grandeur des caractères. Par leur imagination, leurs sentiments et leurs qualités, les personnages montrent à la fois qu'ils sont supérieurs à leurs situations et à leurs actions. Et si par le fait des circonstances et des complications de la vie, ces riches natures ne peuvent déployer tous les trésors qu'elles recèlent, ou si elles se trouvent brisées, elles n'en conservent pas moins leur harmonie dans leur grandeur même.

En ce qui regarde le fond particulier de l'action, ce n'est donc pas la revendication des droits moraux et leur nécessité qui excitent notre intérêt, c'est le per-

sonnage lui-même et sa destinée. L'amour, l'ambition, etc., fourniront les motifs principaux; et le crime lui-même ne sera pas exclu.

Cependant, ce dernier offre un écueil difficile à franchir. Car un criminel en lui-même, lorsqu'il est d'un caractère faible ou naturellement vil, offre un spectacle dégoûtant. Ici, au moins, la grandeur personnelle du caractère et l'énergie de la volonté doivent être exigées. Le faux et le mauvais ne peut rester sans compensation. Il est nécessaire que le personnage, sans renier ses actes et tout en restant fidèle à lui-même, puisse assumer sur lui son propre destin. Mais alors même que les passions ont un but tout personnel, les intérêts généraux, la patrie, la famille, les droits de la couronne et de l'empire, ne doivent être nullement écartés. Loin de là, dans l'ensemble et d'une manière générale, ils n'en doivent que mieux former la base déterminée sur laquelle se meuvent les personnages, expliquer leur caractère et la lutte qui s'engage entre eux, donner le dernier mot de leurs actions et de leur volonté.

Ce développement de la personnalité permet aussi de représenter le côté particulier de l'existence, dans la multiplicité de ses incidents, à la fois quant aux détails de la vie intime et aux circonstances extérieures au milieu desquels l'action se déroule. Par là, en opposition avec les conflits simples, tels que nous les offre le théâtre antique, la multiplicité des personnages et la richesse des caractères, les incidents extraordinaires et compliqués, le labyrinthe des intrigues,

l'imprévu des événements, tous ces aspects nouveaux qui contrastent avec le caractère substantiel et simple de l'action dans le drame classique, et dont la liberté caractérise le type de l'art romantique, obtiennent ici une place légitime.

Mais, malgré cette foule de particularités, en apparence sans règle fixe, l'ensemble doit rester dramatique et poétique. D'abord le caractère déterminé de la collision qui fait le fond de la pièce, doit ressortir d'une manière visible. Ensuite, principalement pour la tragédie, dans la marche et le dénoûment de l'action particulière, doit se révéler clairement la domination d'une puissance supérieure, qui, soit comme providence, soit comme destin, dirige les événements de ce monde.

III. — Développement de la poésie dramatique et de ses espèces.

Les différences essentielles que nous venons de signaler, quant à la conception et à l'exécution poétiques en général, se reproduisent dans les divers genres de l'art dramatique ; et ceux-ci n'arrivent à leur véritable et réelle perfection qu'autant qu'ils se développent sur l'un ou l'autre type particulier à ces deux époques. Nous devons donc, pour terminer, diriger aussi notre examen sur ces modes particuliers de développement.

I. Puisque, par le motif exposé plus haut, nous avons exclu les essais de la poésie orientale, le premier cercle principal qui s'offre à nous, comme l'époque du plus solide progrès pour la tragédie et la comédie, est la *poésie dramatique des Grecs*. En elle, en effet, apparaît, pour la première fois, la conscience de ce qui constitue, en général, le tragique et le comique dans leur essence. Aussi, c'est seulement lorsque ces deux points de vue opposés de l'activité humaine se sont nettement séparés l'un de l'autre, de manière à former des genres

bien distincts, que la tragédie et la comédie atteignirent, dans leur développement organique, à cette haute perfection, dont plus tard l'art romain n'offre plus qu'un pâle reflet, inférieur à ce qu'il produisit dans l'épopée et la poésie lyrique. — Pour entrer plus avant dans les détails, je me bornerai, ne voulant qu'indiquer en peu de mots ce qu'il y a de plus important, à parler de la tragédie *d'Eschyle* et de *Sophocle* et de la comédie *d'Aristophane*.

II. En ce qui regarde d'abord la *tragédie*, j'ai déjà dit que le principe fondamental qui détermine toute son organisation et sa structure doit être cherché dans la manifestation du caractère substantiel, à la fois des idées qui forment le fond de l'action, des buts que poursuivent les personnages, de leur lutte et de leur destinée.

Ce qui fournit, la base générale de l'action tragique c'est, comme dans l'épopée, cet état social que j'ai désigné plus haut sous le nom d'*âge héroïque*. En effet, dans les temps héroïques seulement, les puissances morales qui gouvernent le monde peuvent apparaître sous la forme de divinités, avec leur fraîcheur primitive. Non encore formulées soit comme lois de l'État, soit comme préceptes ou devoirs moraux, elles se mettent en scène elles-mêmes, sous les traits des personnages dont elles déterminent les actes sans leur ôter leur libre individualité.

Mais si le règne des puissances morales doit se ma-

nifester comme la base substantielle de la tragédie, si c'est là le terrain sur lequel se développe l'action particulière, dans ses collisions et dans son dénoûment, nous avons à distinguer, sous ce rapport, deux formes nécessaires.

D'abord, en effet, la conscience humaine qui ne veut pas que ces idées soient divisées, qui, au contraire, maintient leur identité, reste en présence de cette lutte dans un calme inébranlable, et garde sa neutralité. Pleine du sentiment de sa dignité, ferme dans sa foi religieuse, heureuse de son innocence, elle ne peut *prendre* part à aucune action déterminée : elle a même pour l'action qui se passe devant elle une sorte d'horreur. Néanmoins, bien qu'elle reste inactive, elle ne *peut* être indifférente au courage moral capable de prendre une décision, de se proposer un but et d'agir en conséquence. Tout en ne se sentant pas propre à une pareille détermination et en restant là simple spectatrice, elle professe une haute estime pour ces personnages qui poursuivent des buts élevés. Son rôle se réduit donc à opposer à l'énergie de leur volonté et aux passions qui les mettent aux prises, leur propre sagesse, la grandeur de leurs motifs et l'harmonie des puissances morales qu'ils représentent.

Le second élément est formé par la *passion* individuelle qui pousse les personnages à s'opposer les uns aux autres avec un droit manifeste et qui engendre par là des conflits.

Ces personnages ne sont pas ce que nous nommons,

dans le sens moderne du mot, des *caractères*, encore moins de simples abstractions; mais ils forment un intermédiaire vivant entre ces extrêmes. Ce sont de fortes figures qui sont seulement ce qu'elles sont, exemptes de collisions intérieures et de toute indécision que pourrait faire naître la reconnaissance du droit d'autrui.

Ces caractères élevés puisent en eux-mêmes leur énergie propre. Leur volonté, cependant, s'appuie sur une puissance morale légitime et déterminée. Or, comme la lutte de tels personnages, dont les actions sont justifiées par un droit réel, constitue ici le tragique, cette lutte ne peut s'engager que sur le terrain de l'activité humaine. C'est ici seulement, en effet, qu'une qualité particulière peut constituer le fond du caractère d'un individu, à tel point qu'il s'absorbe tout entier dans cette idée, y place tout son être, qu'elle devient sa passion personnelle et le pénètre en tout sens. Dans les dieux, au contraire, dont rien ne trouble la félicité, la nature divine, avec son calme et son indifférence, ne permet pas un sérieux complet. Comme je l'ai fait voir dans l'épopée homérique, le sérieux fait bien plutôt place à une ironie qui se détruit elle-même.

Ces deux éléments, dont l'un importe à l'ensemble autant que l'autre, savoir : la conscience calme de l'harmonie des idées morales ou du divin, d'une part; de l'autre, la passion qui met aux prises les personnages, et qui puise sa force et son élévation dans un but moral, fournissent les principes constitutifs dont

la tragédie grecque représente l'accord dans ses œuvres, je veux dire le *chœur et les héros tragiques*.

On a beaucoup disserté, dans ces derniers temps, sur la signification du *chœur* dans le théâtre grec. A ce propos, on s'est demandé s'il ne pouvait pas et ne devait pas être introduit dans la tragédie moderne. On a senti le besoin d'une pareille base substantielle. Mais cette tentative n'a pas réussi. On n'a pas su comprendre assez profondément la nature du vrai tragique et la nécessité du chœur, au point de vue particulier de la tragédie grecque. Sous un rapport, en effet, on a bien reconnu le caractère du chœur quand on a dit qu'à lui appartiennent les réflexions calmes sur l'ensemble, tandis que les personnages qui agissent sur la scène restent engagés dans la poursuite de leurs buts propres et dans leurs situations particulières. Ceux-ci trouvent alors dans le chœur et les idées qu'il exprime l'appréciation de leur caractère et de leurs actions; comme de son côté, le public y trouve un représentant visible de son propre jugement sur l'œuvre d'art et sur le spectacle qui est offert à ses regards.

On ne peut nier que, dans cette appréciation, le vrai point de vue n'ait été en partie saisi. Le chœur, en effet, représente la conscience morale, avec son caractère le plus élevé, ennemie de tout faux conflit et cherchant une issue à la lutte. Néanmoins, il ne faut pas croire qu'il joue un rôle simplement extérieur et

oisif, celui d'un spectateur qui se livre à des réflexions morales ennuyeuses et, pour nous, sans intérêt ; en un mot, qu'il soit une addition superflue à la pièce. Non, le chœur, c'est l'élément moral de l'action héroïque, sa substance même ; de même que, par opposition avec les héros qui sont en scène, il représente le peuple. C'est le sol fécond sur lequel croissent et s'élèvent les personnages, comme il est des fleurs et des arbres qui ne croissent bien que sur le terrain qui leur est propre et naturel. Le chœur appartient essentiellement à cette époque où des lois civiles, une juridiction fortement établie, des dogmes formulés, ne règlent pas encore le développement de la liberté individuelle, où les mœurs apparaissent encore dans leur réalité vivante, et où l'équilibre de la vie sociale reste néanmoins suffisamment garanti contre les collisions terribles auxquelles l'énergie des caractères héroïques doit les entraîner. Or, qu'un asile assuré contre ces orages existe, c'est ce que le chœur fait sentir ; et il fait passer sa sécurité dans l'âme du spectateur.

Aussi, ne prend-il point réellement part à l'action, il ne fait valoir aucun droit direct contre les personnages ; il se borne à émettre ses jugements d'une manière purement contemplative. Il les avertit, il s'apitoye sur leur sort, ou bien il invoque les lois divines et les puissances de l'âme, que l'imagination se représente objectivement comme formant le cercle des divinités supérieures.

Dans l'expression de ses sentiments, il est, comme

nous l'avons déjà vu, lyrique ; mais le fond de ses chants conserve également le caractère épique, à cause des vérités générales et substantielles qui le constituent. Ainsi, il affecte la forme lyrique, qui, à la différence de celle de l'ode, peut quelquefois se rapprocher du *Pœan* et du *dithyrambe*.

Cette position du chœur dans la tragédie grecque est essentiellement à remarquer. De même que le théâtre lui-même a sa base matérielle, sa scène et ses décorations, de même le chœur est, en quelque sorte, la scène spirituelle du théâtre antique, et l'on peut le comparer au temple de l'architecture classique qui entoure la statue du Dieu. Les statues, ici, ce sont les héros qui agissent sur la scène. Chez nous, au contraire, les statues sont placées sous un ciel libre et ne doivent pas se dessiner sur un pareil fond. La tragédie moderne, d'ailleurs, n'en a pas besoin, parce que les actions de ses personnages ne s'appuient pas sur une base aussi substantielle, mais sur la volonté et le caractère individuels, ainsi que sur le hasard, en apparence extérieur, des acccidents et des circonstances.

C'est donc une manière de voir entièrement fausse que de considérer le chœur comme un simple appendice et un reste de ce qu'était le drame grec à sa naissance. Sans doute, historiquement parlant, il tire son origine de cette circonstance : que, dans les fêtes de Bacchus, le chant du chœur constitua d'abord la chose principale ; jusqu'à ce qu'ensuite ce chant fût entrecoupé d'un récit, qui, peu à peu, venant à se développer,

s'éleva à la forme réelle de l'action dramatique. Mais le chœur, à l'époque la plus florissante de la tragédie grecque, ne fut pas seulement conservé pour honorer ce moment de la fête religieuse et du culte de Bacchus. Il se perfectionna toujours plus beau et plus harmonieux, parce qu'il appartient lui-même essentiellement à l'action dramatique. Et ce qui prouve combien il lui est nécessaire, c'est que la décadence de la tragédie se trahit principalement à mesure que les chœurs se dénaturent, ne forment plus partie intégrante du tout, et tombent au niveau d'un simple ornement accessoire ou indifférent.

Pour ce qui est de la tragédie romantique, le chœur ne paraît pas lui convenir, de même qu'elle ne tire pas son origine des chants en chœur. Au contraire, le fond de l'action est ici de telle sorte qu'il a dû repousser toute introduction des chœurs dans le sens grec. Car déjà ce qu'on appelle les anciens *mystères*, les *moralités* ou autres *farces*, qui ont été le berceau du drame romantique, ne représentent nullement l'action dans le sens grec primitif. On y chercherait vainement cette manifestation de la conscience et de l'accord fondamental des puissances morales ou divines. Le chœur ne s'adapte pas mieux aux sujets tirés de la chevalerie et des royautés du moyen âge. Il est incompatible avec la souveraineté des puissances royales, parce qu'ici le peuple joue un rôle tout différent. Celui-ci est soumis et doit obéir, ou lui-même forme un parti, et alors il est enveloppé dans l'action avec ses intérêts, ses succès

ou ses revers. En général, le chœur ne peut trouver sa place légitime là où s'agitent des passions et des collisions individuelles, ni là où se déploie le jeu varié de l'intrigue.

Le *second* élément principal qui contraste avec le chœur est formé par les *personnages* de l'action et les *conflits* qui s'engagent entre eux. Dans les tragédies grecques, ce n'est nullement la volonté perverse, les crimes, la bassesse ou simplement l'infortune et l'aveuglement des personnages qui donnent lieu aux *collisions*. C'est, comme je l'ai déjà dit plusieurs fois, la revendication morale d'un droit au sujet d'un fait déterminé. Car la perversité pure n'a ni vérité en soi, ni pour nous aucun intérêt. Il ne faut pas non plus s'imaginer qu'il suffit d'avoir donné à ces personnages quelques traits moraux de caractère. Non, le droit qu'ils poursuivent doit être solide et vrai. Les cas de cour d'assises, comme dans le drame actuel, les meurtres inutiles, ou, comme on les appelle, moraux et nobles, avec le vide bavardage sur la fatalité, le destin, etc., trouvent aussi peu leur place dans l'ancienne tragédie que la résolution et l'action fondées sur les intérêts particuliers et le caractère individuel, sur l'ambition, l'amour, l'honneur ou d'autres passions, dont le droit ne peut émaner que de la personnalité.

Or, une telle résolution, justifiée par la nature de son but, lorsqu'elle passe à l'exécution, entraîne le person-

nage dans une voie exclusive. Celui-ci, jeté au milieu des circonstances déterminées qui portent déjà en soi la possibilité de plusieurs conflits, viole un autre principe également moral de la volonté humaine, qu'un personnage opposé maintiendra de son côté comme sa passion réelle, et dont il revendiquera les droits en réagissant contre le premier. La collision des puissances morales, également fondées en droit, et des personnages qui les représentent est ainsi parfaitement motivée.

Le cercle de ces sujets tragiques, bien qu'ils puissent être traités de diverses manières, n'est pourtant pas, de sa nature, d'une grande étendue. L'opposition principale, que Sophocle, à l'exemple d'Eschyle, a traitée de la manière la plus belle, est celle de l'*État* et de la *famille*, de la vie sociale et des droits de la nature. Ce sont les plus pures puissances de la représentation tragique, puisque l'harmonie de ces deux sphères, leur accord simultané dans le cercle de leur existence indépendante, constitue la perfection du monde moral. Il me suffit, sous ce rapport, de rappeler les *Sept chefs devant Thèbes*, d'Eschyle, et surtout l'*Antigone* de Sophocle. *Antigone* révère les liens du sang, les dieux souterrains; *Créon*, au contraire, seulement Jupiter, c'est-à-dire la puissance qui règne dans la vie publique et qui veille au bien de l'État. Dans l'*Iphigénie en Aulide*, dans l'*Agamemnon*, les *Coéphores* et les *Euménides* d'Eschyle, et dans l'*Electre* de Sophocle, nous trouvons un semblable conflit. L'*Agamemnon* sacrifie, comme

roi et comme chef de l'armée, sa fille à l'intérêt des Grecs et au succès de l'expédition contre Troie. Il brise, par là, le lien de l'amour envers sa fille et son épouse. Ce lien, *Clytemnestre*, comme mère, le conserve profondément dans son cœur; et, animée par la vengeance, elle prépare à son époux, à son retour, une mort ignominieuse. *Oreste*, le fils et l'héritier du roi, honore sa mère, mais il a à venger le droit du père et du roi, et il frappe le sein qui l'a porté.

Voilà des sujets d'une haute valeur pour tous les temps. Aussi leur représentation, malgré toute la différence des époques et des mœurs nationales, excite encore en nous un vif intérêt au point de vue à la fois de la nature humaine et de l'art.

Une seconde collision principale, d'un genre plus abstrait, est celle que les tragiques grecs aimèrent à représenter particulièrement dans la destinée d'Œdipe, et dont *Sophocle* nous a laissé le plus parfait modèle dans l'*Œdipe roi* et l'*Œdipe à Colonne*. Il s'agit ici du droit de la conscience humaine déjà développée, de la revendication de ce que l'homme a fait avec une volonté préméditée, en opposition avec ce qu'il a réellement commis, sans le savoir et sans le vouloir, par la volonté des dieux. *Œdipe* a tué son père, il a épousé sa mère, il a engendré des enfants dans le lit adultère, et cependant il a été enveloppé dans cette série de crimes malgré lui et à son insu. Le droit de notre conscience moderne, plus profonde, consisterait, puisque ces crimes sont étrangers à la connaissance et à la vo-

lonté de leur auteur, à ne pas non plus les reconnaître comme des actions de la personne même. Mais le Grec, avec son caractère plastique, se tient au-dessus de ce qu'il a fait comme individu ; il ne se dédouble pas ainsi, il n'admet pas cette distinction entre le fait en lui-même et ce qui émane de sa volonté propre.

Il est, enfin, d'autres collisions d'une espèce inférieure, ce sont celles qui se rapportent, soit à la position générale du personnage vis à vis du *fatum* grec, soit à des rapports plus spéciaux.

Mais, maintenant, dans ces conflits tragiques, nous devons surtout écarter toute fausse idée de *culpabilité* ou d'*innocence*. Les héros tragiques sont, tout à la fois, innocents et coupables. Si l'on admet que l'homme n'est coupable que quand il a fait un choix et qu'il se résout arbitrairement à ce qu'il exécute, les anciennes figures plastiques sont innocentes. Elles agissent en vertu de leur caractère, en vertu de leur passion même, parce qu'il n'y a en elles aucune indécision, aucun choix. C'est là, précisément, la force de ces grands caractères de ne pas choisir, d'être partout et toujours eux-mêmes, tout entiers dans ce qu'ils veulent, dans ce qu'ils font. Ils sont ce qu'ils sont, et cela éternellement, et c'est là leur grandeur. Car la faiblesse, dans l'action, ne consiste que dans cette séparation de la personne comme telle et de son objet, alors que le caractère, la volonté et le but ne paraissent pas sortir absolument du même jet. Parce qu'aucun but fixe ne vit dans son âme, et ne forme pas comme la substance de sa

propre individualité, le personnage peut, dans son indécision, se tourner tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, et se décider d'après sa volonté arbitraire. Or, ces incertitudes sont ce qu'il y a de plus éloigné des figures plastiques. Le lien qui unit la personne même et l'objet que poursuit sa volonté restent pour elle indissolubles. Ce qui les pousse à agir, c'est précisément leur motif moralement légitime. Et celui-ci ne se fait point valoir par les longs discours de la rhétorique sentimentale, ni par les sophismes de la passion. Il s'exprime dans un langage solide et vrai, plein d'art néanmoins, de profondeur et de mesure, d'une beauté plastique et vivante, dont le style de Sophocle reste le modèle. Mais, en même temps, le sentiment qui les anime, ce germe de collisions, les entraîne à des actions coupables et leur fait commettre des crimes. Or, dans ces actions, ils ne veulent pas être en quelque sorte innocents. Loin de là, ce qu'ils ont fait c'est leur gloire de l'avoir fait. A un pareil héros on ne pourrait faire une plus grande injure que de lui dire qu'il a agi en innocent. C'est l'honneur de ces grands caractères d'être ainsi coupables. Ils ne veulent pas émouvoir la compassion, exciter la pitié; car ce n'est pas la force d'âme, ce sont les retours de la personne sur elle-même qui font compâtir à ses souffrances. Pour eux, leur caractère ferme et fort ne fait qu'un avec leur infortune comme avec leur passion, et de cet indestructible accord naît chez nous l'admiration, non l'émotion, ce pathétique qui déjà, dans *Euripide*, marque le passage à une époque de décadence.

Quel sera maintenant le dénoûment de l'action tragique? Il ne peut être autre que celui-ci : Puisque les droits opposés qui se combattent sont également légitimes, aucun d'eux ne peut périr. Ce qui doit être détruit c'est seulement leur caractère exclusif. Loin de là, leur harmonie intérieure doit reparaître au terme de la lutte, inaltérable comme celle que représente le chœur, qui, sans se troubler, rend à tous les dieux un égal honneur.

Le véritable dénoûment consiste donc dans la destruction de l'opposition comme telle, dans la conciliation des puissances de l'action, qui, par leur conflit, s'efforçaient de se nier de diverses manières. Ainsi, ce n'est pas l'infortune et la souffrance, mais la satisfaction de l'esprit qui est le but final. En effet, il n'y a qu'un pareil dénoûment qui puisse révéler aux personnages la nécessité de ce qui arrive comme ordonné par une raison supérieure. Et c'est alors seulement que l'âme, moralement émue et fortement ébranlée par le spectacle de la destinée des héros, retrouve, en réalité, le calme et la paix. On ne comprend bien la tragédie ancienne que quand on s'élève à ce point de vue. Il ne faut donc pas concevoir un pareil mode de dénoûment comme le simple dénoûment moral, celui où le crime est puni et la vertu récompensée.

Il ne s'agit ici nullement de cette forme réfléchie de la conscience humaine qui porte un jugement sur la bonté ou la perversité des actes, mais, lorsque la collision s'est suffisamment prolongée, d'un résultat qui

révèle l'accord essentiel et l'égale valeur des deux puissances qui se combattaient.

La nécessité qui apparaît dans le dénoûment n'est pas davantage un aveugle destin, un *fatum* sans raison ni intelligence que plusieurs appellent le *destin antique.* Le destin, c'est au contraire la haute raison des événements, quoiqu'il ne se manifeste pas encore comme providence ayant conscience d'elle-même. Mais l'idée suprême et divine qui se révèle avec le monde et la destinée des personnages est précisément celle-ci : La plus haute puissance qui est placée au dessus des dieux et des hommes ne peut pas souffrir que des puissances individuelles qui se rendent indépendantes deviennent exclusives, et, par là, dépassent les limites de leur domaine respectif, qu'elles persistent dans cette opposition et perpétuent les conflits qui en naissent. Le *fatum* refoule alors l'individualité dans ses limites et la brise, si elle les a franchies. Mais l'homme, écrasé par une force aveugle et déraisonnable, l'innocence dans le malheur, au lieu d'exciter une émotion morale, ne ferait qu'exciter l'indignation dans l'âme du spectateur.

La conciliation *tragique* se distingue donc par une nouvelle face de la conciliation *épique.* Si nous considérons, sous ce rapport, Achille et Ulysse, tous deux atteignent leur but, et cela devait être. Mais ce n'est pas un bonheur durable qui les favorise. Loin de là, ils ont le sentiment des obstacles et des cruelles épreuves au prix desquelles ils l'achètent. Il leur faut lutter péniblement contre des difficultés sans nombre, subir des pertes

cruelles et des sacrifices. Ainsi l'exige cette loi suprême: que, dans le cours de la vie et dans la succession variée des événements, le néant des choses finies aussi se manifeste. Ainsi la colère d'Achille est satisfaite ; il obtient d'Agamemnon la réparation de l'offense qui lui avait été faite, il exerce sa vengeance sur Hector, les funérailles de Patrocle sont célébrées avec éclat, et Achille est reconnu comme le héros le plus glorieux. Mais sa colère et sa vengeance lui ont coûté son ami le plus cher, le noble Patrocle. Pour venger sa perte sur Hector, il se voit forcé lui-même d'abandonner son ressentiment, de se jeter de nouveau dans le combat contre les Troyens, et lorsque sa gloire éclipse celle des autres héros, il a en même temps le sentiment de sa mort prématurée. De la même manière, Ulysse aborde enfin à Ithaque, cet objet de ses vœux, mais seulement pendant son sommeil, après avoir perdu tous ses compagnons, tout le butin emporté de la prise de Troie, et après de longs retards et de longues fatigues. Ainsi tous deux ont porté la peine de l'existence finie, et la Némésis a obtenu son droit, à la fois, dans la ruine de Troie et dans la destinée des héros grecs.

Mais la Némésis, c'est ici seulement l'ancienne Justice, qui rabaisse tout ce qui s'élève pour établir le simple équilibre du bonheur et du malheur, qui représente et exprime uniquement l'existence finie, sans autre caractère moral plus déterminé. Telle est la juridiction épique du destin dans le domaine des événements. La conciliation générale, c'est le simple nivellement. La

haute conciliation tragique, au contraire, c'est le retour des puissances morales de leurs oppositions à leur véritable harmonie. Mais la manière de rétablir cet accord peut être très-différente. Je me bornerai à faire remarquer les principaux modes de *dénoûment*.

D'abord il est à remarquer que, si le caractère exclusif de la passion constitue le principe même des collisions, c'est qu'alors elle se confond avec l'action, et le personnage s'identifie avec elle. Dès lors, pour qu'une telle exclusivité disparaisse, il faut que le personnage lui-même soit effacé et sacrifié. Puisque cette passion c'est sa vie même, et qu'il n'a pas de valeur en dehors d'elle, il doit être brisé avec elle.

Le mode le plus parfait est possible lorsque les personnages opposés, caractères tout d'une pièce, pénétrés d'une seule idée, se rencontrent sur un terrain où ils se trouvent au pouvoir de celui contre lequel ils combattent, et par là violent ce qu'ils devaient respecter en vertu de leur situation même. Ainsi, par exemple, *Antigone* vit sous la puissance politique de *Créon*. Elle est elle-même la fille du roi et la fiancée d'*Hémon;* de sorte qu'elle doit obéissance au prince. Cependant, lui aussi, Créon, de son côté, est père et époux; il doit respecter la sainteté des liens du sang, et ne pas défendre ce qui est opposé à cette piété. Ainsi, tous deux renferment en eux-mêmes ce contre quoi ils s'élèvent chacun à leur tour, et ils sont saisis et brisés dans cela même qui appartient au cercle de leur propre existence. Antigone subit la mort avant de goûter les douceurs de l'hy-

ménée; mais Créon, aussi, est puni dans son fils et dans sa femme, qui mettent fin à leurs jours, l'un à cause d'Antigone, l'autre par désespoir de la mort d'Hémon. Aussi, parmi les chef-d'œuvres de l'art dramatique ancien et moderne (et ils ne sont pas si nombreux qu'on ne puisse et doive les connaître tous), l'Antigone me paraît, sous ce rapport, le plus parfait et le plus excellent.

Mais, pour que le caractère exclusif des deux principes disparaisse, et qu'ils reçoivent un égal honneur, le dénoûment n'a pas toujours besoin de la ruine des deux personnages. On sait, par exemple, que les *Euménides d'Eschyle* ne finissent pas par la mort d'*Oreste*, ni avec la chute des Euménides, ces vengeresses du sang maternel et de la piété filiale, contre *Apollon*, qui soutient les droits et l'honneur du chef de la famille et du roi, et qui a engagé Oreste à tuer *Clytemnestre*. Il est fait remise à Oreste du châtiment, et les divinités opposées reçoivent des honneurs égaux. En même temps, dans ce dénoûment remarquable, nous voyons clairement quel respect les Grecs avaient pour leurs divinités, lorsque le spectacle d'une lutte entre ces puissances divines leur était offert. Devant Athènes rassemblée, elles apparaissent seulement comme des faces diverses de l'idée divine, que réunit ensuite la plus parfaite harmonie. C'est *Minerve*, la vivante Athènes représentée dans son idéal, qui ajoute la pierre blanche par laquelle Oreste est absous. Mais elle promet aux Euménides aussi bien qu'à Apollon des autels et des honneurs dans sa cité.

A l'opposé de cette conciliation objective, le dénoûment peut, en second lieu, s'opérer d'une manière subjective. C'est lorsque le héros principal abandonne finalement lui-même sa détermination exclusive. Mais, dans cet abandon de sa passion légitime, il semble démentir son caractère, ce qui contredit la solidité des figures plastiques. Le personnage ne peut alors renoncer à ses prétentions qu'en présence d'une plus haute puissance, aux conseils et aux ordres de laquelle il cède. Par là, en soi, il n'en reste pas moins dans son sentiment; mais sa volonté opiniâtre est brisée par un dieu. Le nœud, dans ce cas, n'est pas délié, il est, comme dans le *Philoctète*, tranché par un *deus ex machinâ*.

Il est un mode de dénoûment plus beau et moins artificiel, c'est celui qui s'opère par une *conciliation intérieure* dans l'âme du héros, et qui, par ce caractère subjectif ou personnel, se rapproche du genre moderne. Nous trouvons ici l'exemple antique le plus parfait dans l'*OEdipe à Colonne*, conception digne d'être éternellement admirée. *OEdipe* a tué son père; il est monté sur le trône de Thèbes et dans le lit de sa propre mère, et il jouit paisiblement du fruit de ses crimes dont il n'a pas conscience. Mais l'ancien déchiffreur d'énigmes finit par pénétrer le secret de sa propre destinée, et il acquiert la terrible conviction que les oracles se sont accomplis en lui. Dans cette interprétation de l'énigme de sa vie, il a, comme Adam, lorsqu'il acquit la science du bien et du mal, perdu son

bonheur. Maintenant lui, le *voyant*, il se rend aveugle, se bannit du trône et s'exile de Thèbes, comme Adam et Ève sont chassés du Paradis. Vieux proscrit, il va traîner une vie errante et misérable. Cependant le vieillard, accablé d'infortunes, qui, à Colonne, au lieu d'écouter la prière de son fils, qui le supplie de revenir, lui envoie sa malédiction, efface en lui-même tout désaccord ; il se purifie lui-même. Un dieu l'appelle à lui, son œil aveugle s'éclaircit et se rouvre à la lumière. Ses os seront le salut et le rempart de la ville qui le reçoit comme un hôte. Cette glorification dans la mort est, pour nous comme pour lui, une conciliation qui s'accomplit en lui-même et dans sa propre personne. On a voulu trouver là un pressentiment de l'idée chrétienne. On a vu l'image d'un pécheur que Dieu reçoit en grâce, dans le héros qui se frappe dans son existence mortelle, et qui, ayant expié ses crimes, reçoit, dans sa mort, la félicité. Mais la conciliation chrétienne est une glorification de l'âme, qui, purifiée à la source du salut éternel, s'élève au-dessus de son existence mortelle et de ses propres actes, en tant qu'elle fait du cœur lui-même (car cela est donné à l'esprit) le tombeau du cœur ; c'est-à-dire qu'elle expie ses fautes terrestres en immolant sa propre individualité terrestre. Elle conserve alors en elle-même la conscience d'une félicité éternelle purement spirituelle. La glorification d'Œdipe, au contraire, n'est toujours que le rétablissement antique de l'accord des puissances mo-

rales après le combat, leur retour, après la violation, à l'unité et à l'harmonie.

Cependant ce qui dépasse les modes intérieurs dans ce dénoûment, c'est le caractère vraiment subjectif de la conciliation, caractère qui peut nous fournir la transition au genre opposé de la poésie dramatique ou à la comédie.

Le *comique*, en effet, comme nous l'avons vu, est, en général, la personnalité, qui met en contradiction ses actes et les détruit par eux-mêmes, mais n'en reste pas moins calme et sûre d'elle-même. La comédie a donc pour base et pour commencement ce par quoi la tragédie peut finir, c'est-à-dire la sérénité de l'âme absolument conciliée avec elle-même, qui, lors même qu'elle détruit sa volonté par les propres moyens qu'elle emploie et se porte préjudice à elle-même, ne perd pas sa bonne humeur pour avoir manifesté le contraire de son but.

Mais, d'un autre côté, cette sécurité de l'âme n'est possible qu'autant que les buts et aussi les caractères, ou ne renferment en soi rien de substantiel, ou, tout en ayant en soi quelque chose de solide et de vrai, sont poussés et entraînés au but d'une façon absolument opposée et dépourvue de vérité. De sorte que c'est toujours l'insignifiant et l'indifférent en soi qui

est détruit, tandis que la personne reste debout et n'est pas ébranlée.

C'est là aussi l'idée de la *comédie ancienne*, telle qu'elle nous a été conservée dans les pièces d'*Aristophane*. On doit, sous ce rapport, bien distinguer si les personnages sont comiques pour eux-mêmes ou seulement pour les spectateurs. Le premier cas seul doit être regardé comme le vrai comique, et c'est le genre où Aristophane a excellé. Or, à ce point de vue, un personnage n'est comique qu'autant qu'il ne prend pas lui-même au sérieux le sérieux de son but et de sa volonté. Ce sérieux dès lors se détruit lui-même. En effet, le personnage ne peut embrasser aucun intérêt général important, capable de le jeter dans une collision grave; et, lorsqu'il embrasse un pareil intérêt, il laisse seulement voir dans son caractère, que, quant à la chose en elle-même, il y tient peu et qu'il a déjà réduit à rien ce qu'il paraît vouloir réaliser dans son œuvre. De sorte que finalement l'entreprise ne paraît pas sérieuse.

Le comique, par conséquent, se rencontre plutôt dans les conditions inférieures de la société, parmi les hommes simples, qui sont, une fois pour toutes, ce qu'ils sont, et qui, incapables d'ailleurs de toute passion profonde, ne mettent cependant pas le moindre doute dans ce qu'ils sont ou ce qu'ils font. Mais, pareillement aussi, il se manifeste dans les natures élevées, par cela même qu'elles ne sont pas liées sérieusement aux choses vulgaires où elles sont engagées, qu'elles s'élèvent au-dessus,

et qu'en face des mécomptes et des désagréments de la vie, elles restent fermes et sûres d'elles-mêmes. Cette région de la liberté absolue de l'esprit, qui, en tout ce que l'homme entreprend, est consolé d'avance dans sa sérénité intérieure et personnelle, voilà le monde dans lequel Aristophane nous introduit. Quand on ne l'a pas lu, on a peine à comprendre jusqu'où il est donné à l'homme de pousser l'insouciance.

Maintenant, les intérêts dans lesquels se meut ce genre de comédie n'ont pas besoin d'être tirés des domaines opposés à la morale, à la religion, à l'art. Au contraire, l'ancienne comédie grecque se maintient précisément dans ce cercle vrai et substantiel. C'est seulement le caprice, la sottise, la méchanceté triviale, qui frappent d'impuissance les actions des personnages et anéantissent leurs prétentions. Et, ici, s'offre, pour Aristophane, une riche et heureuse matière, à la fois dans la mythologie grecque et dans les mœurs du peuple Athénien. En effet, l'anthropomorphisme des dieux Grecs, dans les fables où ils se rapprochent trop des passions humaines, offre un contraste avec la grandeur des idées religieuses. Et, dès lors, ce côté personnel de la passion, qui contredit leur nature divine, se laisse représenter comme une fausse exagération.

Mais, surtout, Aristophane aime à immoler au ridicule, aux yeux de ses contemporains, de la manière la plus bouffonne, les sottises du peuple, les folies de ses orateurs et de ses hommes d'État, de ses généraux. Il est, en particulier, impitoyable pour la nouvelle

direction imprimée par Euripide à la tragédie. Les personnages dans lesquels il incarne ces ridicules, il sait, avec une verve inépuisable, les rendre d'avance semblables à des sots; de sorte que l'on voit que rien de bien redoutable ne peut sortir de là. Ainsi de *Strepsiade*, qui veut aller trouver les philosophes pour se débarrasser de ses dettes; ainsi de *Socrate*, qui se donne pour maître à Strepsiade et à son fils; ainsi de *Bacchus*, qui descend aux enfers pour en retirer un véritable poëte tragique; ainsi de *Cléon*, des femmes des Grecs qui veulent tirer la déesse de la paix d'une fontaine, etc. Le ton principal qui domine dans ces représentations est la confiance de toutes ces figures en elles-mêmes, confiance d'autant plus imperturbable qu'elles se montrent plus incapables d'exécuter ce qu'elles entreprennent. Les sots sont des sots si naïfs, les plus intelligents eux-mêmes offrent également un trait si frappant de contradiction avec le but de leurs efforts, que, maintenant aussi, cette naïve assurance, quels que soient le résultat et la tournure des choses, ne les abandonne jamais. C'est la sérénité souriante des dieux de l'Olympe, leur égalité d'âme inaltérable, parodiées dans des hommes que rien ne déconcerte et qui sont toujours satisfaits de tout. Aristophane n'a rien qui ressemble à un froid et mauvais plaisant. C'était un homme d'un esprit très-cultivé, un excellent citoyen, qui prenait encore au sérieux le bonheur d'Athènes et qui se montre toujours un vrai patriote. Ce qu'il représente, par conséquent, dans ses comédies avec une vérité si parfaite, c'est,

comme je l'ai dit précédemment, non la religion, la morale en elles-mêmes, mais les vices passagers, la perversité qui se gonfle pour se donner l'apparence de ces puissances éternelles ; ce sont les prétentions de la vanité individuelle, le mensonge qui contraste avec la vérité même, et qui, par conséquent, peuvent être offerts en spectacle sous des traits hypocrites.

Mais comme Aristophane met en scène la contradiction absolue de la véritable nature des dieux, des vrais principes de la vie politique et morale avec les idées, les passions et les ridicules de ces hommes incapables de réaliser ces principes, dans ce triomphe même de la puissance qui déjoue leurs calculs, réside un des plus grands symptômes de la ruine de la Grèce. Et, ainsi, ces tableaux où respire encore le bien-être, une sérénité naïve, sont en réalité les derniers grands résultats que produit la poésie du peuple grec, si heureusement doué pour les arts, si plein de génie, de verve et d'esprit.

II. Si nous passons, maintenant, du théâtre ancien à l'art dramatique *des temps modernes*, je me bornerai encore ici à faire ressortir quelques différences parmi les plus importantes, en ce qui concerne la *tragédie*, le *drame* et la *comédie*.

La tragédie ancienne, dans son élévation plastique, fait

de la domination des puissances morales et de leur nécessité la seule base essentielle de ses représentations. Aussi ne songe-t-elle pas à développer le caractère individuel ou subjectif des personnages ; tandis que de son côté, la comédie, tout en représentant le libre développement de la personnalité, avec ses vices et ses ridicules qui se détruisent eux-mêmes, ne s'écarte pas du même caractère substantiel et plastique.

La *tragédie moderne*, au contraire, dès son début, s'empare du principe de la personnalité ou de la subjectivité. Elle fait du caractère personnel en soi, non de l'individualisation des puissances morales, son objet propre et le fond de ses représentations. De plus, en adoptant un semblable type, elle laisse les collisions se produire par des accidents extérieurs ; de même que ce sont aussi les circonstances accidentelles qui décident ou paraissent décider du dénoûment.

Sous ce rapport, les points principaux qui doivent fixer notre attention sont les suivants :

D'abord la différence des *buts* que poursuivent les personnages et qui forment le fond de leur caractère ;

Ensuite celle des *caractères* tragiques eux-mêmes ainsi que des *collisions* où ils sont engagés.

Enfin, la manière différente dont s'opère le *dénoûment* dans la tragédie moderne, comparée à la tragédie ancienne.

1° Quoique, dans la tragédie romantique, le caractère personnel et subjectif de la souffrance et de la passion

constitue, au sens propre du terme, le centre de la représentation, les actions humaines ne doivent cependant pas manquer d'une base solide. Et celle-ci doit être prise dans le domaine de la vie réelle, dans les relations de la famille, de l'État, de la religion, etc. Car l'homme ne peut déployer son activité hors de ce cercle.

Mais comme ce n'est plus, maintenant, le côté substantiel en soi de ces rapports qui constitue le caractère des personnages, il en résulte d'abord que les motifs sont moins simples, qu'ils se particularisent et se diversifient davantage. Ils affectent même un caractère tellement individuel que le principe général ne peut plus apparaître dans sa pureté, sans être altéré et faussé. Les idées, d'ailleurs, ont changé complétement de forme et d'aspect. Dans le cercle religieux, par exemple, les puissances morales, que l'imagination ancienne représentait, soit sous les traits de divinités apparaissant en personne sur la scène, soit comme constituant la passion et le caractère même des héros tragiques, ne forment plus le fond et le sujet principal; c'est l'histoire du Christ, des saints, etc. Dans l'État, ce sont particulièrement la royauté, la puissance des vassaux, les guerres entre les dynasties ou entre les membres de la même famille qui sont offertes en spectacle et fournissent les scènes les plus diverses et les plus variées.

Il y a plus, les relations ordinaires de la vie civile et privée, celles de la vie de famille, qui n'étaient pas accessibles au drame ancien, entrent maintenant dans la représentation. En effet, le principe de la personna-

lité humaine s'est développé et s'est créé des droits dans ces différents cercles. Partout se révèlent des idées et des intérêts nouveaux ; et l'homme moderne peut y puiser des motifs d'action et des règles pour sa conduite.

D'un autre côté, puisque la personnalité en soi devient le véritable sujet de la représentation, et qu'à ce titre elle fait de l'amour, de l'honneur ou de toute autre passion individuelle ses mobiles exclusifs, c'est son droit d'exiger que toutes les autres relations de la vie ne puissent plus apparaître que comme la base extérieure sur laquelle se meuvent les modernes intérêts, ou comme des obstacles à la passion personnelle, en un mot, comme une source de conflits. De même, aussi, l'injustice et le crime, devant lesquels ces caractères ne reculeront pas pour atteindre leur but, devront offrir une perversité plus réfléchie et plus profonde, quoique celle-ci n'aille pas jusqu'à faire de l'injustice et du crime le but même de ses actes.

Mais, en opposition avec ce caractère particulier et personnel des motifs, le but que se proposent les personnages peut aussi s'agrandir, devenir d'autant plus vaste et plus étendu ; il peut même être conçu et développé sous la forme d'une vérité morale. Comme exemple du premier genre, je me contenterai de citer la tragédie toute philosophique du *Faust*, de *Gœthe*, qui roule, d'un côté, sur l'impuissance de la science humaine à satisfaire nos désirs, de l'autre, sur les jouissances de la vie mondaine et terrestre. C'est la conciliation, tragiquement cherchée, de la science et de la

vie réelle, le spectacle des efforts de l'homme pour arriver, par cette double voie, au bien absolu dans son essence et sa manifestation ; ce qui fournit un sujet d'une ampleur et d'une étendue telles que nul autre poëte dramatique n'avait osé auparavant en embrasser un pareil. De la même manière, aussi, le *Charles Moor*, de *Schiller*, se met en révolte contre l'ordre civil, contre la société et l'humanité tout entière de son temps. *Wallenstein* conçoit également un grand but général : l'unité et la paix de l'Allemagne. Ce but, il le manque, à la fois, par ses moyens, qui artificiellement et extérieurement combinés, échouent précisément à l'endroit sur lequel il avait le plus compté, et par son audace à se placer au-dessus de l'autorité impériale contre la puissance de laquelle il vient se briser. Or, de pareilles entreprises d'un intérêt général, comme celles que poursuivent *Charles Moor* et *Wallenstein*, ne se laissent pas réaliser par un seul homme, de telle sorte que les autres hommes ne soient entre ses mains que des instruments soumis. Elles s'accomplissent avec leur concours, nécessaire pour vaincre la résistance des partis contraires.

Veut-on maintenant des exemples d'un mode de conception où les motifs sont des idées et des lois morales ? Il me suffit d'indiquer quelques tragédies de *Caldéron* dans lesquelles l'amour, l'honneur, etc., en ce qui regarde les droits et les devoirs des personnages, sont traités comme dans un code de lois positives. Les figures tragiques de *Schiller* offrent aussi, quoique sous

un tout autre point de vue, quelques traits semblables. Ces personnages, en effet, conçoivent et poursuivent leurs desseins également dans le sens de droits généraux et absolus de l'homme. Ainsi, par exemple, le major *Ferdinand*, dans *Intrigue et Amour*, croit défendre les droits de la nature contre les convenances et la mode; et, avant tout, le *Marquis de Posa* réclame la liberté de penser comme un privilége inaliénable de l'humanité.

Mais, en général, dans la tragédie moderne, ce n'est pas le côté moral et vrai, en soi, du but qui est le motif qui fait agir les personnages et qui se maintient comme le vrai mobile de leurs passions; ce sont, au contraire, les sentiments personnels de leur cœur et de leur âme, ou les dispositions de leur caractère particulier qui cherchent à se satisfaire. Il en est ainsi, même dans les exemples précédents. Car, d'abord, chez les héros espagnols de l'honneur et de l'amour, les buts et les motifs sont, au fond, d'un caractère tellement personnel que les droits et les devoirs s'accordent immédiatement avec les désirs les plus intimes du cœur. Quant aux œuvres de la jeunesse de Schiller, le fait de se targuer de naturel, de faire valoir les droits de l'homme et de travailler à l'amélioration de l'humanité, apparaît plutôt, dans les personnages, le résultat d'un enthousiasme personnel. Et si Schiller chercha, plus tard, à représenter des caractères plus mûrs et plus solides, ce fut précisément parce qu'il se proposait alors de rétablir le

principe de l'ancienne tragédie dans l'art dramatique moderne.

Mais, pour faire remarquer la différence frappante qui, sous ce rapport, distingue l'ancienne et la moderne tragédie, je ne veux qu'indiquer *Hamlet*. La pièce de Shakspeare a pour base une collision semblable à celle qu'Eschyle a traitée dans les *Coéphores* et *Sophocle* dans l'*Electre*. En effet, pour Hamlet, aussi, c'est un père et un roi qui a été assassiné, et sa mère a épousé le meurtrier. Mais, tandis que, chez le poëte grec, la mort d'Agamemnon est la revendication d'un droit moral, violé dans la personne de Clytemnestre, dans Shakspeare, le meurtre commis a toute l'apparence d'un crime de pure scélératesse, dans lequel la mère d'Hamlet est innocente. De sorte que le fils, comme vengeur, doit se tourner uniquement contre le roi qui a tué son frère, et rien ne se pose devant lui qu'il ait vraiment à respecter. La collision, par conséquent, ne consiste pas en ce que le fils, pour accomplir sa légitime vengeance, doit violer lui-même un autre principe moral. Elle réside dans le caractère personnel d'Hamlet, dont la noble âme n'est pas organisée pour cette action énergique, et qui, plein de dégoût pour le monde et la vie, chancelant dans ses résolutions et ses préparatifs d'exécution, périt par ses propres lenteurs et par la complication extérieure des circonstances.

2° Si maintenant, nous considérons la tragédie moderne par un autre côté, d'une importance plus grande

encore, celui des *caractères* et des *collisions* où ils se déploient, nous pouvons partir du principe suivant, que nous résumerons brièvement.

Les héros de l'ancienne tragédie classique, lorsqu'ils se sont déterminés à agir d'après un principe moral qui seul répond à leur caractère ferme et arrêté, rencontrent sur leur chemin des circonstances telles qu'ils doivent nécessairement tomber en conflit avec la puissance morale opposée, également légitime. Les personnages romantiques, au contraire, se trouvent placés, dès le début, au milieu d'une foule de rapports et de conditions accidentelles qui leur permettent d'agir de telle façon ou de telle autre. De sorte que le conflit auquel les circonstances extérieures fournissent sans doute l'occasion, dépend essentiellement du *caractère* même des personnages. Celui-ci, dans le cours de l'action, se développe donc, non en vertu du principe légitime qu'il défend, mais pour rester fidèle à lui-même et ne pas se démentir. Les héros grecs, aussi, agissent, il est vrai, en vertu de leur individualité propre ; mais, à la hauteur où se maintient l'ancienne tragédie, cette individualité, comme il a été dit, se confond nécessairement avec le principe moral. Dans le théâtre moderne, au contraire, comme il n'est pas dans l'essence du caractère même des personnages d'embrasser une cause juste plutôt que de se laisser aller à l'injustice ou au crime, et que cela est accidentel, ils se décident d'après leurs désirs et leurs dispositions particulières ou d'après les circonstances extérieures. Ici, la moralité du but

et celle du caractère peuvent bien se rencontrer ; mais cette concordance, à cause de la diversité des motifs, des passions et des sentiments personnels, ne constitue pas la base essentielle de l'intérêt, la condition nécessaire de la profondeur et de la beauté tragiques.

Pour ce qui est des autres différences que présentent les caractères dans les pièces modernes, ceux-ci offrent une telle variété et une telle multiplicité que l'on ne peut dire à ce sujet que fort peu de chose en général. Aussi je me bornerai à indiquer les points principaux.

Une *première* opposition, qui frappe immédiatement, est celle des caractères dont la simplicité abstraite contraste avec la vitalité des personnages qui, d'une nature plus riche, réunissent une grande variété de traits. Telles sont, en particulier, les figures tragiques des Français et des Italiens. Nées de l'imitation des anciens, elles ne peuvent guère être regardées que comme de simples personnifications des passions déterminées de l'amour, de l'honneur, de la gloire, de l'ambition, de la tyrannie, etc. Ces personnages expriment, pour la plupart, les motifs qui les font agir et leurs sentiments avec un grand appareil déclamatoire, et déploient tout l'art de la rhétorique. Aussi ce genre de discours se rapproche-t-il plus des défauts que l'on blâme dans les pièces de Senèque qu'il ne rappelle les chefs-d'œuvre des Grecs. La tragédie espagnole, aussi, tombe dans la description caractéristique et les généralités abstraites. Mais, ici, le pathétique que peut exciter le conflit de l'amour avec l'honneur, l'amitié, l'autorité royale, etc., est lui-même d'un

genre si original et si abstrait, le maintien des droits et des devoirs occupe une telle place, que ces motifs généraux, absorbant l'intérêt principal, permettent peu de particulariser les caractères. Cependant, les figures espagnoles se distinguent souvent par quelque chose de concentré, quoique cette profondeur soit un peu vide, et par une sorte de fierté hautaine qui manquent aux figures françaises. Les Espagnols savent aussi, par opposition avec la simplicité froide du développement de l'action dans les tragédies françaises, compenser le manque de variété intérieure par la richesse ingénieusement imaginée des situations intéressantes. — Les Anglais, au contraire, sont maîtres dans l'art de représenter des personnages dont le caractère est parfaitement humain. Mais, surtout *Shakspeare*, en cela, est presque inimitable. En effet, lors même que quelque passion purement personnelle, comme l'ambition dans *Macbeth*, la jalousie dans *Othello*, constitue le caractère même de ses héros tragiques, elle n'absorbe pas, en quelque sorte, leur individualité, et toute la violence de cette passion déterminée n'empêche pas qu'ils ne soient toujours des hommes complets. Il y a plus, lorsque Shakspeare, dans l'infinie variété de son monde théâtral, va jusqu'aux extrêmes de la perversité et de la sottise, c'est précisément alors, comme je l'ai fait remarquer plus haut, que, sur ces limites extérieures, loin de laisser ses figures, dépourvues du prestige poétique, s'absorber dans l'étroitesse de leurs idées, il leur donne d'autant plus de verve et d'imagination.

Par la force des images qu'il leur prête et où ils se peignent eux-mêmes à leurs propres yeux, il fait de ces hommes des créations poétiques, et en quelque sorte des artistes d'eux-mêmes. Il sait, grâce à cette parfaite originalité et à la vérité des traits caractéristiques, nous intéresser à des assassins ainsi qu'à des gueux et à des bouffons. C'est de la même manière qu'il développe ses caractères tragiques. Ce sont des personnages individuels, réels, immédiatement vivants. Et, toutefois, quand il paraît nécessaire, ils ont une élévation et une énergie si frappantes, leur langage offre une sensibilité si profonde et un si brillant éclat d'imagination, leurs figures et leurs comparaisons jaillissent si spontanément comme les traits d'une éloquence, non de l'école mais du cœur, et comme l'expansion du caractère, qu'à cause de cette alliance de vitalité et de grandeur intérieure, aucun poëte dramatique, parmi les modernes, ne peut lui être comparé. En effet, *Gœthe*, il est vrai, dans sa jeunesse, s'est efforcé d'atteindre à cette vérité et à ce naturel, mais sans pouvoir arriver à cette énergie intime et à ce caractère élevé de la passion. Schiller, à son tour, est tombé dans une violence dont l'expansion impétueuse manque souvent de véritable séve.

Une *seconde* différence, chez les caractères modernes, consiste dans leur *fermeté* ou leur *indécision*. La faiblesse de l'indécision, les irrésolutions qui naissent de la réflexion, l'analyse des motifs d'après lesquels la vo-

lonté doit se diriger, apparaissent, à la vérité, aussi chez les anciens déjà dans les tragédies d'*Euripide*. Mais, précisément, Euripide abandonne la grandeur et la simplicité plastiques qui distinguent les caractères antiques, pour passer au pathétique sentimental. Or, dans la tragédie moderne, se rencontrent fréquemment de pareilles figures irrésolues et chancelantes, et en particulier, de telle façon qu'elles renferment en elles-mêmes une double passion qui ballotte l'âme d'une résolution ou d'une action à une autre. J'ai déjà parlé ailleurs de ces caractères indécis (1re partie, p. 233 et suiv.). Je me bornerai ici à ajouter, que si l'action tragique doit rouler sur une collision, cependant l'introduction du débat dans l'âme d'un seul et même personnage entraîne toujours avec soi quelque chose de très-hasardeux. Car la perplexité d'une âme partagée entre des intérêts contraires a son principe dans l'obscurité des idées et dans la confusion de l'esprit, en partie aussi dans la faiblesse, sinon dans un défaut de maturité du caractère. Dans les productions de la jeunesse de Gœthe, se trouvent quelques figures de ce genre : *Weisselingen*, par exemple, *Fernando* dans *Stella*, mais avant tout *Clavigo*. Ce sont des natures doubles qui ne peuvent arriver à une individualité complète et ferme. Il en est autrement lorsqu'un caractère, d'ailleurs sûr de lui-même, se trouve en face de deux sphères de la vie, de deux devoirs également sacrés, et qu'il se voit cependant forcé de choisir l'un à l'exclusion de l'autre; car alors l'irrésolution n'est

qu'une transition et elle ne constitue pas le fond du caractère.

D'un autre genre encore est ce cas tragique où une âme, en dépit de sa meilleure volonté, s'égare momentanément dans les voies d'une passion opposée à son but (comme par exemple la *Pucelle d'Orléans*, de Schiller,) et alors doit se relever de cette scission intérieure ou s'y perdre. Et encore ce pathétique sentimental des combats intérieurs, lorsqu'on en fait un levier tragique, offre, en général, quelque chose d'affligeant et de pénible, ou produit un fâcheux effet. Aussi le poëte fait mieux de l'éviter que de le chercher, et surtout que de le développer avec complaisance.

Mais ce qu'il y a de plus mauvais, c'est lorsqu'une telle incertitude et une telle contradiction du caractère et de l'homme tout entier sont sophistiquement prises pour base de toute la représentation, et que la vérité morale doit précisément consister à montrer qu'aucun caractère n'est en soi ferme et sûr de lui-même.

Les buts exclusifs que poursuivent les passions et les caractères particuliers ne doivent pas, en effet, obtenir une satisfaction complète. Aussi, même dans la vie réelle, les obstacles qu'ils rencontrent, la résistance des personnages opposés, sont un témoignage suffisant des bornes et de la faiblesse de la nature humaine. Mais cette solution qui forme le vrai dénoûment ne doit pas être, en quelque sorte, introduite dans le caractère même du personnage comme un rouage dialectique. Ce personnage n'est plus alors, comme l'idée qu'il repré-

sente, qu'un symbole abstrait et vague; il ne se rattache plus d'une manière vivante à aucun but déterminé, et en réalité il manque de caractère.

Il en est cependant autrement lorsque les changements qui s'opèrent dans le moral d'un homme tout entier apparaissent comme la conséquence directe d'un défaut primitif de sa nature; car alors ces changements ne sont que le développement de ce qui était renfermé originellement dans le caractère. Ainsi, par exemple, dans *Le roi Lear*, la sottise de l'ancien homme s'élève jusqu'à la folie ; de même l'aveuglement d'esprit de Glocester se change en un aveuglement réel ou physique, à la suite duquel seulement il ouvre les yeux sur la vraie différence de l'amour de ses fils.

Mais, d'un autre côté, *Shakespeare* nous montre, en opposition avec ces caractères faibles et intérieurement divisés, les plus beaux exemples de figures fermes et conséquentes, qui, précisément par cette inébranlable résolution dans leurs desseins et leurs actes, entraînent leur propre ruine. Leurs buts ne sont pas toujours légitimes ; mais ils se relèvent par la force de leur individualité. Soit qu'ils se laissent engager à leurs actions par les circonstances extérieures, soit qu'ils se précipitent tête baissée dans une entreprise, ils restent inébranlables dans leur volonté. Lorsque déjà ce qu'ils font ils le font par nécessité, ils paraissent encore agir d'eux-mêmes pour maintenir leur volonté contre les autres et ne pas se démentir. La naissance d'une passion qui jusque-là ne s'était pas révélée et qui éclate tout à coup, la

marche et le cours des déterminations d'une grande âme, son développement intérieur, le tableau de cette lutte contre les circonstances où le héros travaille lui-même à sa ruine, la complication des événements et de leurs suites, c'est là ce qui fait le fond principal de plusieurs des tragédies les plus intéressantes de Shakespeare.

3° Le dernier point important dont il nous reste à parler est le *dénoûment* tragique vers lequel se précipitent les caractères modernes, aussi bien que le mode de *conciliation* tragique auquel on peut arriver conformément à ce point de vue. Dans la tragédie ancienne, c'est l'éternelle justice qui, comme puissance absolue du destin, conserve et maintient l'accord des idées morales, car celles-ci ne se combattent que parce qu'elles sont exclusives. Grâce à cette haute moralité, le dénoûment du drame antique nous satisfait par le spectacle des personnages qui périssent. Maintenant, si une semblable justice apparaît dans la tragédie moderne, à cause de la personnalité des buts et des caractères, elle s'y révèle moins clairement. Ou bien, comme la perversité est plus grande et que les crimes que les personnages se voient forcés de commettre pour accomplir leurs desseins sont plus réfléchis, elle est d'une nature plus froidement criminalistique. *Macbeth*, par exemple, les filles aînées du roi *Lear* et leurs époux, le *Président* dans *Intrigue et Amour*, *Richard III*, etc., etc., ne méritent, par leur cruauté, rien de mieux que ce qui leur arrive.

Ce dénoûment s'opère ordinairement de telle sorte que les personnages se brisent contre une puissance présente, malgré laquelle ils veulent réaliser leurs desseins. C'est ainsi, par exemple, que *Wallenstein* vient se briser contre la solidité de la puissance impériale. Cependant, aussi, le vieux *Piccolomini,* qui, en défendant la constitution de l'Empire, a trahi son ami et abusé des apparences de l'amitié, est puni par la mort de son fils. De même *Gœtz de Berlichingen* attaque un état politique fermement établi et périt dans cette entreprise; comme *Weisslingen* et *Adelheid,* qui, à la vérité, défendent cet ordre social, mais se préparent eux-mêmes une fin malheureuse par l'injustice et par la trahison.

Or, de la persomnalité des caractères résulte cette nécessité que les personnages, aussi, doivent se montrer conciliés eux-mêmes avec leur propre destin individuel. Tantôt cette conciliation est *religieuse,* en ce que l'âme a le sentiment d'une haute et inaltérable félicité, rassurée qu'elle est contre la destruction de son individualité terrestre. Tantôt elle est d'un genre moins élevé et plus positif : c'est lorsque l'homme maintient, sans fléchir, jusqu'à la mort, la force et l'égalité de son caractère, en un mot, sa liberté personnelle, et que, malgré les événements et les coups du sort, il conserve son imperturbable énergie. Tantôt, enfin, elle s'accomplit, d'une manière plus vraie, lorsque le personnage éprouve un sort cruel, mais conforme à ses actions.

D'un autre côté, aussi, le dénoûment tragique se

montre simplement comme l'effet des circonstances malheureuses et des accidents extérieurs, qui auraient pu aussi bien tourner autrement et avoir une terminaison heureuse. Dans ce cas, le seul spectacle qui nous est offert, c'est celui de la vicissitude des choses terrestres, à laquelle est soumis surtout l'homme moderne; car en raison même de ce qu'elle a de plus fortement individuel, et de la complication des circonstances, cette nature porte avec soi le destin des choses finies.

Le sentiment de tristesse mélancolique qui naît de ce spectacle est, cependant, vide, et fait place, en particulier, à l'idée d'une fatalité matérielle et terrible, lorsque nous voyons des cœurs nobles, de belles natures, engagés dans une semblable lutte, périr par le malheur et le simple hasard des événements. Un pareil dénoûment peut nous émouvoir fortement; néanmoins, il n'est guère capable que de produire la terreur, et il exige immédiatement que les accidents extérieurs s'accordent avec ce qui constitue la nature intime et propre de ces beaux caractères. Ce n'est, par exemple, que de cette façon que la mort d'*Hamlet* et de *Juliette* ne nous révolte pas, et que la paix se rétablit dans notre âme. Prise extérieurement, la mort d'Hamlet paraît amenée accidentellement par le combat avec *Laërte* et l'échange des fleurets. Cependant, si l'on considère le fond du caractère d'Hamlet, la mort y réside dès le commencement. Le banc de sable de l'existence finie ne le satisfait pas. Avec cette mélancolie et cette faiblesse, avec cette tristesse profonde, ce dégoût de

tous les états de la vie, nous sentons que, au milieu du cercle de circonstances affreuses où il est placé, c'est un homme perdu, avant que la mort n'arrive sur lui du dehors. Il en est de même de *Roméo* et de *Juliette*. Le sol sur lequel ont poussé ces tendres fleurs ne leur convient pas. Aussi ne nous reste-t-il qu'à déplorer la triste fugitivité d'un si bel amour, qui, comme une rose délicate épanouie dans la vallée de ce monde, est brisé par le souffle violent des orages, et ne peut être sauvé par les fragiles calculs d'une sagesse généreuse et bienveillante. Mais cette tristesse, que nous éprouvons à ce spectacle, et qui nous plaît, naît d'une conciliation douloureuse entre les puissances de l'âme; c'est une *félicité* mélancolique dans le malheur.

II. Si les poëtes dramatiques nous représentent l'infortune et la mort de leurs personnages, ils peuvent aussi donner à une pareille complication d'événements accidentels une tournure telle, que, pour peu que les circonstances extérieures s'y prêtent, elle amène une heureuse issue des conflits entre les caractères auxquels ils nous ont intéressés. Une telle destinée aura, auprès de nous, au moins autant de faveur que de défaveur; et, s'il ne s'agit de rien autre chose que de cette différence, je dois avouer que, pour ma part, j'aime mieux un dénoûment heureux. Pourquoi non? Pourquoi préférer le simple malheur, uniquement parce qu'il est malheur, à une solution heureuse? A cela il n'y a au-

cun autre motif si ce n'est une certaine sensibilité raffinée, qui se repaît de la douleur et de la souffrance, et qui se trouve ainsi plus intéressante qu'en face des situations exemptes de douleur qu'elle voit journellement. Si, donc, les intérêts en soi sont de telle sorte que ce ne soit pas, à proprement parler, la peine de sacrifier les personnages, parce que, sans s'abandonner eux-mêmes, ils peuvent atteindre leur but et s'accorder entre eux, alors le dénoûment n'a pas besoin d'être tragique. Les conflits et le dénoûment ne doivent avoir un caractère tragique que là où cela est nécessaire pour produire un spectacle d'un ordre plus élevé. Mais si cette nécessité n'existe pas, la simple douleur et le malheur n'ont rien qui les justifie.

Tel est le principe qui sert de base au *spectacle* bourgeois ou au *drame* proprement dit, qui tient le milieu entre la tragédie et la comédie. J'ai déjà indiqué la place qu'occupe ce genre de poésie dramatique. Chez nous, Allemands, on s'est complu aux scènes touchantes dans le cercle de la vie bourgeoise et de la famille. On s'est aussi emparé de l'élément chevaleresque qui a pris son essor depuis *Gœtz de Berlichingen*. Mais c'est principalement le triomphe de la morale qui a été le plus souvent célébré dans ce genre. Ordinairement il s'agit d'intérêts d'argent ou de fortune, d'amours malheureux, de la méchanceté de certains caractères vicieux, dans de petits cercles et dans les états inférieurs de la société, en général de ce que nous avons déjà journellement sous les yeux; seulement

avec cette différence, que dans de pareilles pièces morales la vertu et le devoir remportent la victoire, que le vice y est flétri et puni ou amené au repentir : de sorte que la conciliation, ici, doit consister dans ce résultat moral où tout est mené à bien. Par là, le principal intérêt est transporté dans les sentiments bons ou mauvais du cœur et de la conscience. Mais alors, plus la conscience morale, dans sa généralité abstraite, constitue la base et le pivot du drame, moins le pathétique qui s'attache à l'individualité d'un personnage, d'une situation, d'un but particulier, se soutient ; tandis que, d'un autre côté, le caractère ne peut, en définitive, se maintenir et se développer. En effet, si une fois tout roule sur la conscience simplement morale et sur les bonnes ou mauvaises dispositions du cœur, alors, vis-à-vis de principes aussi arrêtés et réfléchis, toute autre détermination du caractère ou au moins les résolutions particulières ne peuvent avoir aucune consistance. Le cœur doit se briser et se convertir à ces sentiments. De pareils spectacles touchants, comme, par exemple, la *Misanthropie et le Repentir* de *Kotzebue*, et aussi plusieurs dénoûments dans les drames d'*Iffland*, ne finissent, par conséquent, à les bien prendre, ni bien ni mal. Le but principal, en effet, vers lequel tend toute la pièce, c'est ordinairement le pardon ou la promesse d'être plus sage. Et alors chaque incident doit nous mettre sous les yeux la possibilité d'un changement intérieur et de l'abandon de soi-même. (C'est ainsi que l'on entend l'élévation et la grandeur du ca-

ractère.) Mais si le jeune vaurien, comme sont la plupart du temps les héros dans les pièces de Kotzebue et aussi quelquefois dans celles d'Iffland, n'est qu'un gueux et un coquin, et que, maintenant, il promette de s'amender, alors chez de pareils gens, qui sont capables de tout, la conversion peut aussi bien n'être que de l'hypocrisie. Elle peut être du moins d'une nature si superficielle, qu'elle ne soit pas sérieuse et ne vienne là que pour mettre fin à la pièce, tandis qu'au fond elle peut encore conduire à de mauvaises actions si les circonstances viennent de nouveau à changer.

III. Pour ce qui est de la *comédie moderne*, elle offre une différence que j'ai déjà indiquée en parlant de l'ancienne comédie attique. Ou les sottises et les travers des personnages ne sont plaisants que pour les autres, ou ils le sont en même temps pour les personnages eux-mêmes; en un mot, les figures comiques le sont seulement pour les spectateurs, ou aussi à leurs propres yeux. *Aristophane*, le vrai comique, avait fait de ce dernier caractère seulement la base de ses représentations. Cependant, plus tard, déjà dans la comédie grecque, mais surtout chez *Plaute* et *Térence*, se développe la tendance opposée. Dans la comédie moderne, celle-ci domine si généralement, qu'une foule de productions comiques tombent ainsi dans la simple plaisanterie prosaïque, et même prennent un ton âcre et repoussant. *Molière*, en particulier, dans celles de ses

fines comédies, qui ne sont nullement du genre purement plaisant est dans ce cas. Le prosaïque, ici, consiste en ce que les personnages prennent leur but au sérieux avec une sorte d'âpreté. Ils le poursuivent avec toute l'ardeur de ce sérieux. Aussi, lorsqu'à la fin ils sont déçus ou déconfits par leur faute, ils ne peuvent rire comme les autres, libres et satisfaits. Ils sont simplement les objets d'un rire étranger, ou la plupart du temps maltraités. Ainsi, par exemple, le *Tartufe* de Molière, ce faux dévot, véritable scélérat qu'il s'agit de démasquer, n'est nullement plaisant. L'illusion d'Orgon trompé va jusqu'à produire une situation si pénible, que pour la lever il faut un *deus ex machina*. L'homme de justice, à la fin, est obligé de dire :

Remettez-vous, monsieur, d'une alarme si chaude:
Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude,
Un prince dont les yeux se font jour dans les cœurs,
Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs.

De même, des caractères parfaitement soutenus, comme l'*Avare* de Molière, par exemple, mais dont la naïveté absolument sérieuse, dans sa passion bornée, ne permet pas à l'âme de s'affranchir de ces limites, n'ont rien, à proprement parler, de comique. — Par compensation, la supériorité dans ce genre se révèle surtout par la finesse et l'habileté à dessiner les caractères, ou à développer une intrigue bien imaginée. L'intrigue naît souvent de ce qu'un personnage s'efforce de parvenir à ses fins en trompant les autres, en semblant

attaché à leurs intérêts et en paraissant les soutenir avec zèle, tandis qu'en réalité il leur est contraire et cherche à les détruire par ce faux empressement même. D'autre part, on emploie le moyen opposé, celui de dissimuler à son tour, afin de mettre les autres dans un semblable embarras. Pour l'invention et la complication de pareilles intrigues, les Espagnols sont, en particulier, les plus habiles modèles, et ils ont produit en ce genre beaucoup de choses excellentes et gracieuses.

Les sujets, pour la plupart, sont fournis par des intérêts d'amour, d'honneur, etc., qui, dans la tragédie, engendrent les collisions les plus profondes. Mais, dans la comédie, c'est, par exemple, une vanité qui consiste à ne pas vouloir éprouver longtemps le même amour, et par conséquent à le trahir à la fin, à afficher ainsi une légèreté immorale, et à se contredire comiquement. Les personnages qui trament de pareilles intrigues sont, ordinairement, comme les esclaves dans les comédies romaines, des domestiques ou des soubrettes qui n'ont aucun respect pour les projets de leurs maîtres, qui cherchent à les contrarier et à les renverser pour leur propre avantage et donnent seulement ce spectacle risible : que les maîtres sont les serviteurs et les serviteurs les maîtres, ou, au moins, fournissent l'occasion de situations d'ailleurs comiques, amenées par des incidents extérieurs ou par leur instigation. Nous-mêmes, comme spectateurs, nous sommes dans le secret ; et, rassurés que nous sommes sur le dénoûment, en pré-

sence de toutes ces tromperies, de tous ces mensonges, souvent dirigés très-sérieusement contre les pères les plus respectables, les meilleurs des oncles, etc., nous pouvons rire des contradictions singulières, manifestes ou cachées, que renferment de telles fourberies.

De cette façon, la comédie moderne représente en général des intérêts privés et les caractères de ce genre, avec leurs ruses, leurs ridicules, leurs originalités et leurs sottises, soit dans la description des caractères, soit dans la complication comique des situations. Mais une aussi franche gaieté que celle qui apparaît comme perpétuelle conciliation dans la comédie aristophanesque ne vivifie pas ce genre de comédie. Il y a plus : la plaisanterie peut devenir choquante lorsque la méchanceté, la ruse des serviteurs, les mensonges des enfants et des pupilles qui trompent leurs parents sont couronnés de succès, tandis qu'en réalité ceux-ci agissent par des motifs honorables, non par les préjugés et les singularités de caractère qu'on leur prête pour les rendre ridicules.

Toutefois, en opposition avec ce mode assez prosaïque de traiter la comédie, le théâtre moderne possède un autre genre qui offre un caractère vraiment comique et poétique. Ici, en effet, la bonne humeur et la gaieté insouciante, malgré les mésaventures et les fautes commises, l'arrogance et l'effronterie de la sottise, de la bouffonnerie et de l'originalité, constituent le ton principal; et, par là, nous voyons reparaître, avec une richesse et une profondeur d'humour nouvelles, dans un cercle

plus ou moins étroit, plus ou moins large, dans un sujet insignifiant ou important, ce qu'Aristophane avait produit de plus parfait dans le champ de la comédie ancienne. Comme exemple brillant de ce genre, je veux citer plutôt que caractériser, encore une fois, *Shakespeare.*

Avec les modes de développement de la comédie, nous sommes arrivés au véritable terme de notre recherche scientifique. Nous avons commencé avec l'art *symbolique*, où l'esprit individuel cherche vainement à se manifester, à la fois, dans le fond et dans la forme; nous sommes passés, ensuite, à l'art *classique*, qui nous représente le principe substantiel des choses ayant pris conscience de lui-même dans l'individualité vivante; et nous avons terminé par l'art *romantique*, que distinguent la profondeur et l'intimité des sentiments de l'âme, la personnalité absolue, libre en soi et se mouvant en elle-même librement. Nous avons vu celle-ci pousser cet affranchissement et ce besoin de se satisfaire en elle-même jusqu'à se séparer du vrai et du réel dans ce qu'on peut appeler l'*humour* de la comédie. Cependant, à ce point culminant, la comédie conduit également à la destruction de l'art en général. Le but de l'art, en effet, c'est de représenter aux yeux et à l'imagination l'identité de l'idée et de la forme; c'est la manifestation de l'éternel, du divin, du vrai absolu, dans

l'apparence et la forme réelles. Or, si maintenant la comédie ne représente cette unité que comme se détruisant elle-même, si le vrai absolu, qui cherche à se produire et à se réaliser, voit cette réalisation elle-même anéantie par les intérêts devenus libres de toute loi et uniquement dirigés vers un but personnel, alors la vérité n'apparaît plus présente et vivante dans un accord positif avec les caractères et les fins de l'existence réelle. Elle ne peut plus se faire valoir que sous une forme négative, en ce sens que tout ce qui ne lui est pas conforme se détruit de ses propres mains, et que seulement l'âme, au fond, ne s'en montre pas moins sûre d'elle-même et assurée en soi contre sa propre destruction.

De cette manière, nous avons coordonné philosophiquement, jusqu'à la fin, tous les développements de l'*idée du beau* et toutes les *formes* de l'*art*. Nous en avons formé une couronne qu'il appartenait à la philosophie de tresser comme l'occupation la plus digne à laquelle la science pût se livrer. Car, en étudiant l'art, ce n'est pas à un hochet amusant ou à un instrument utile que nous avons affaire. Ce dont il s'agit, c'est de la délivrance de l'esprit s'affranchissant du fond et de la forme de l'existence finie, c'est de la manifestation et de l'harmonie de l'absolu sous des formes sensibles, d'un développement de la vérité qui, au lieu de s'épuiser, comme l'histoire de la nature, se manifeste dans l'histoire du monde dont il constitue lui-même le plus beau côté. C'est aussi la meilleure récompense pour le rude travail auquel l'homme est condamné dans l'ordre de

la science et de la connaissance. Aussi notre étude ne pouvait consister nullement dans une simple critique des œuvres de l'art, ni même dans une introduction destinée à les faire comprendre. Elle n'avait d'autre but que de poursuivre et de faire saisir par la pensée, comme de démontrer l'idée fondamentale du beau et de l'art à travers tous les stades qu'elle parcourt dans sa réalisation successive.

Puisse mon exposition vous avoir satisfaits sous ce rapport et à ce point de vue ! Et si le lien qui s'est formé entre nous, pour cette entreprise commune, se trouve maintenant rompu, puisse par cela même (c'est mon dernier vœu), un lien d'un ordre plus élevé et indestructible, celui de l'idée du beau et du vrai, s'être établi entre nous et nous maintenir réunis pour jamais !

FIN DU COURS D'ESTHÉTIQUE.

ESSAI ANALYTIQUE ET CRITIQUE

SUR

L'ESTHÉTIQUE DE HEGEL,

PAR LE TRADUCTEUR.

ESSAI ANALYTIQUE ET CRITIQUE

SUR

L'ESTHÉTIQUE DE HEGEL,

PAR LE TRADUCTEUR.

ANALYSE.

Après avoir essayé de traduire dans notre langue l'Esthétique de Hegel, nous croyons rendre un nouveau service à nos lecteurs en leur présentant, dans une analyse à la fois rapide et détaillée, l'ensemble des idées qui forment le fond de cette vaste composition. La pensée de l'auteur apparaîtra dépouillée de ses riches développements ; mais il sera plus facile de saisir l'esprit général, l'enchaînement des diverses parties de l'ouvrage, et d'en apprécier la valeur. Pour ne pas nuire à la clarté de notre travail, nous nous abstiendrons de mêler la critique à l'exposition, nous réservant de porter, sous forme de conclusion, un jugement général sur ce livre, qui représente encore aujourd'hui l'état de la philosophie de l'art en Allemagne.

L'ouvrage se divise en trois parties : la première traite *du beau dans l'art* en général ; la seconde, *des formes générales de l'art* dans son développement historique ; la troisième contient le *système des arts*, la théorie de l'*architecture*, de la *sculpture*, de la *peinture*, de la *musique* et de la *poésie*.

PREMIÈRE PARTIE.

DU BEAU DANS L'ART.

Dans une *introduction* étendue, Hegel pose les bases de la science du beau : il en définit l'objet, en démontre la légitimité, et en indique la méthode ; il entreprend ensuite de déterminer la nature et le but de l'art. Sur chacun de ces points, tâchons de préciser sa pensée, et, s'il est besoin, de l'expliquer.

L'esthétique est la *science du beau*. Le beau se manifeste dans la nature et dans l'art ; mais la variété et la multiplicité des formes sous lesquelles s'offre la beauté dans le monde réel ne permettent pas de les décrire et de les classer systématiquement. La science du beau a donc pour objet principal l'art et ses œuvres ; c'est la *philosophie des beaux-arts*.

L'art est-il digne d'occuper la science ? Non, sans doute, si on ne le considère que comme un amusement ou un délassement frivole. Mais il a une destination plus noble. Ce serait méconnaître même son véritable but que de voir en lui seulement un auxiliaire de la morale et de la religion. Bien qu'il serve souvent d'interprète aux idées morales et religieu-

ses, il conserve son indépendance. Son objet propre est de révéler la vérité sous des formes sensibles.

Vainement dirait-on qu'il produit ses effets par l'illusion. L'apparence, ici, est plus vraie que la réalité ; les images qu'il met sous nos yeux sont plus idéales, plus transparentes et aussi plus durables que les existences mobiles et fugitives du monde réel. Le monde de l'art est plus vrai que celui de la nature et de l'histoire.

La science peut-elle soumettre à ses formules les créations libres de l'imagination? — L'art et la science, il est vrai, diffèrent par leurs procédés ; mais l'imagination a aussi ses lois ; si elle est libre, elle n'a pas le droit d'être déréglée. Dans l'art, rien n'est arbitraire : le fond, c'est l'essence des choses ; la forme est empruntée au monde réel, et le beau est l'accord, l'harmonie des deux termes. Le philosophe retrouve dans les œuvres de l'art le fond éternel de ses méditations, les hautes conceptions de l'intelligence, les passions de l'homme et les mobiles de sa volonté. La philosophie n'a pas la prétention de fournir à l'art des recettes, mais elle peut lui donner d'utiles conseils ; elle le suit dans ses procédés, lui signale les fausses voies où il peut s'égarer ; elle seule peut fournir à la critique une base solide et des principes fixes.

Quant à la *méthode* à suivre, deux procédés se présentent exclusifs et opposés. L'un, *empirique* et historique, cherche à tirer de l'étude des chefs-d'œuvre de l'art des règles de critique et les principes du goût. L'autre, *rationnel* et *à priori*, remonte immédiatement à l'idée du beau et en déduit des règles générales. Aristote et Platon représentent ces deux méthodes. La première n'aboutit qu'à une théorie étroite, incapable de comprendre l'art dans sa généralité ; l'autre, s'isolant dans les hauteurs de la métaphysique, ne sait en descendre pour s'ap-

pliquer aux arts particuliers et en apprécier les œuvres. La vraie méthode consiste dans la réunion de ces deux procédés, dans leur conciliation et leur emploi simultané. A la connaissance positive des œuvres de l'art, à la finesse et à la délicatesse du goût nécessaires pour les apprécier, doivent se joindre la réflexion philosophique et la capacité de saisir le beau en lui-même, d'en comprendre les caractères et les règles immuables.

Quelle est la *nature de l'art?* La réponse à cette question ne peut être que la philosophie de l'art elle-même; et encore celle-ci n'est parfaitement comprise que dans son rapport avec les autres sciences philosophiques. On doit se borner ici à des réflexions générales et à la discussion des opinions reçues.

D'abord l'art est un produit de l'activité humaine, une création de l'esprit. Ce qui le distingue de la science, c'est qu'il est le fruit de l'inspiration, non de la réflexion. Sous ce rapport, il ne peut s'apprendre ni se transmettre, c'est un don du génie, rien ne saurait suppléer au talent dans les arts.

Gardons-nous cependant de croire que, comme les forces aveugles de la nature, l'artiste ne sait ce qu'il fait, que la réflexion n'a aucune part à ses œuvres. Il y a d'abord dans les arts une partie technique qui doit s'apprendre, et une habileté qui s'acquiert par l'exercice. Ensuite, plus l'art s'élève, plus il exige une culture étendue et variée de l'esprit, l'étude des objets de la nature et la connaissance approfondie du cœur humain. Cela est vrai surtout des hautes sphères de l'art et de la poésie.

Si les œuvres de l'art sont des créations de l'esprit humain, elles ne sont pas pour cela inférieures à celles de la nature. Elles ne sont, il est vrai, vivantes qu'en apparence; mais le

but de l'art n'est pas de créer des êtres vivants, il veut offrir à l'esprit une image de la vie plus claire que la réalité. En cela il surpasse la nature. Il y a aussi du divin dans l'homme, et Dieu ne tire pas moins d'honneur des œuvres de l'intelligence humaine que de ses propres ouvrages.

Or, quelle est la cause qui pousse l'homme à produire de telles œuvres? Est-ce un caprice, une fantaisie, ou un penchant sérieux, fondamental, de sa nature?

Ce principe est le même qui lui fait chercher dans la science un aliment pour son esprit, dans la vie publique un théâtre à son activité. Dans la science, il veut connaître la vérité pure et sans voiles; dans l'art, la vérité lui apparaît non en elle-même, mais exprimée par des images qui frappent ses sens en même temps qu'elles parlent à son intelligence. Voilà le principe d'où l'art tire son origine, et qui lui assigne un si haut rang parmi les créations de l'esprit humain.

Si l'art s'adresse à la sensibilité, il n'a pourtant pas pour but direct d'exciter la sensation, et de faire naître le plaisir. La sensation est mobile, diverse, contradictoire; elle ne représente que les divers états ou modifications de l'âme. Si donc l'on considère seulement les impressions que l'art produit sur nous, on fait abstraction de la vérité qu'il nous révèle. Il devient même impossible de comprendre ses grands effets; car les sentiments qu'il excite en nous ne s'expliquent que par les idées qui y sont attachées.

L'élément sensible, néanmoins, occupe une grande place dans l'art. Quel rôle faut-il lui assigner? Il y a deux manières d'envisager les objets sensibles dans leur rapport avec notre esprit. Le premier est celui de la simple perception des objets par les sens. L'esprit alors ne saisit que leur côté individuel, leur forme particulière et concrète; l'essence, la loi, la

substance des choses lui échappe. En même temps le besoin qui s'éveille en nous est celui de les approprier à notre usage, de les consommer, de les détruire. L'âme, en face de ces objets, sent sa dépendance, elle ne peut les contempler d'un œil libre et désintéressé.

Un autre rapport des êtres sensibles avec l'esprit est celui de la pensée spéculative ou de la science. Ici, l'intelligence ne se contente plus de percevoir l'objet dans sa forme concrète et son individualité, elle écarte le côté individuel pour en abstraire et en dégager la loi, le général, l'essence. La raison s'élève ainsi au-dessus de la forme individuelle, perçue par les sens, pour concevoir l'idée pure dans son universalité.

L'art diffère à la fois de l'un et de l'autre de ces deux modes; il tient le milieu entre la perception sensible et l'abstraction rationnelle. Il se distingue de la première en ce qu'il ne s'attache pas au réel, mais à l'apparence, à la forme de l'objet, et qu'il n'éprouve aucun besoin intéressé de le consommer, de le faire servir à un usage, de l'utiliser. Il diffère de la science en ce qu'il s'intéresse à l'objet particulier et à sa forme sensible. Ce qu'il aime à voir en lui, ce n'est ni sa réalité matérielle ni l'idée pure dans sa généralité, mais une apparence, une image de la vérité, quelque chose d'idéal qui apparaît en lui; il saisit le lien des deux termes, leur accord et leur intime harmonie. Aussi le besoin qu'il éprouve est-il tout contemplatif. En présence de ce spectacle, l'âme se sent affranchie de tout désir intéressé.

En un mot, l'art crée à dessein des images, des apparences destinées à représenter des idées, à nous montrer la vérité sous des formes sensibles. Par là, il a la vertu de remuer l'âme dans ses profondeurs les plus intimes, de lui faire éprouver les pures jouissances attachées à la vue et à la contemplation du beau.

Les deux principes se retrouvent également combinés dans l'artiste. Le côté sensible est renfermé dans la faculté qui crée, dans l'imagination. Ce n'est pas par un travail mécanique, dirigé par des règles apprises, qu'il exécute ses œuvres. Ce n'est pas non plus par un procédé de réflexion semblable à celui du savant qui cherche la vérité. L'esprit a conscience de lui-même, mais il ne peut saisir d'une manière abstraite l'idée qu'il conçoit ; il ne peut se la représenter que sous des formes sensibles. L'image et l'idée coexistent dans sa pensée et ne peuvent se séparer. Aussi l'imagination est-elle un don de la nature. Le génie scientifique est plutôt une capacité générale qu'un talent inné et spécial. Pour réussir dans les arts, il faut un talent déterminé qui se révèle de bonne heure sous la forme d'un penchant vif et irrésistible et d'une certaine facilité à manier les matériaux de l'art. C'est là ce qui fait le peintre, le sculpteur, le musicien.

Telle est la nature de l'art. Si l'on se demande quel est son *but*, ici s'offrent les opinions les plus diverses. La plus commune est celle qui lui donne pour objet l'*imitation*. C'est le fond de presque toutes les théories sur l'art. Or, à quoi bon reproduire ce que la nature déjà offre à nos regards? ce travail puéril, indigne de l'esprit auquel il s'adresse, indigne de l'homme qui le produit, n'aboutirait qu'à lui révéler son impuissance et la vanité de ses efforts ; car la copie restera toujours au-dessous de l'original. D'ailleurs, plus l'imitation est exacte, moins le plaisir est vif. Ce qui nous plaît, c'est non d'imiter, mais de créer. La plus petite invention surpasse tous les chefs-d'œuvre d'imitation.

En vain dira-t-on que l'art doit imiter la belle nature. Choisir n'est plus imiter. La perfection dans l'imitation, c'est l'exactitude ; le choix suppose d'ailleurs une règle : où

prendre le criterium? Que signifie enfin l'imitation dans l'architecture, dans la musique et même dans la poésie? Tout au plus peut-on rendre compte ainsi de la poésie descriptive, c'est-à-dire du genre le plus prosaïque. — Il faut en conclure que si, dans ses compositions, l'art emploie les formes de la nature et doit les étudier, son but n'est pas de les copier et de les reproduire. Plus haute est sa mission, plus libre est son procédé. Rival de la nature, comme elle et mieux qu'elle, il représente des idées; il se sert de ses formes comme de symboles pour les exprimer, et celles-ci, il les façonne elles-mêmes, les refait sur un type plus parfait et plus pur. Ce n'est pas en vain que ses œuvres s'appellent les créations du génie de l'homme.

Un second système substitue à l'imitation l'*expression*. L'art, dès lors, a pour but non de représenter la forme extérieure des choses, mais leur principe interne et vivant, en particulier les idées, les sentiments, les passions et les situations de l'âme.

Moins grossière que la précédente, cette théorie n'en est pas moins fausse et dangereuse. Distinguons ici deux choses: l'idée et l'expression, le fond et la forme. Or, si l'art est destiné à tout exprimer, si l'expression est l'objet essentiel, le fond est indifférent. Pourvu que le tableau soit fidèle, l'expression vive et animée, le bon et le mauvais, le vicieux, le hideux, le laid comme le beau ont droit d'y figurer au même titre. Immoral, licencieux, impie, l'artiste aura rempli sa tâche et atteint la perfection dès qu'il aura su rendre fidèlement une situation, une passion, une idée vraie ou fausse. Il est clair que si, dans ce système, le côté de l'imitation est changé, le procédé est le même. L'art n'est qu'un écho, une langue harmonieuse; c'est un miroir vivant où viennent se refléter tous les sentiments et toutes les passions. La partie

basse et la partie noble de l'âme s'y disputent la même place. Le vrai, ici, c'est le réel, ce sont les objets les plus divers et les plus contradictoires. Indifférent sur le fond, l'artiste ne s'attache qu'à le bien rendre ; il se soucie peu de la vérité en soi. Sceptique ou enthousiaste sans choix, il nous fait partager le délire des bacchantes ou l'indifférence du sophiste.

Tel est le système qui prend pour devise la maxime : *l'art pour l'art*, c'est-à-dire l'expression pour elle-même. On connaît ses conséquences et la tendance fatale qu'il a de tout temps imprimée aux arts.

Un troisième système est celui du *perfectionnement moral.* On ne peut nier qu'un des effets de l'art ne soit d'adoucir et d'épurer les mœurs (*emollit mores*). En offrant l'homme en spectacle à lui-même, il tempère la rudesse de ses penchants et de ses passions ; il le dispose à la contemplation et à la réflexion ; il élève sa pensée et ses sentiments en les rattachant à un idéal qu'il lui fait entrevoir, à des idées d'un ordre supérieur. L'art a, de tout temps, été regardé comme un puissant instrument de civilisation, comme un auxiliaire de la religion : il est, avec elle, le premier instituteur des peuples ; c'est encore un moyen d'instruction pour les esprits incapables de comprendre la vérité autrement que sous le voile du symbole et par des images qui s'adressent aux sens comme à l'esprit.

Mais cette théorie, quoique bien supérieure aux précédentes, n'est pas non plus exacte. Son défaut est de confondre l'effet moral de l'art avec son véritable but. Cette confusion a des inconvénients qui ne frappent pas au premier coup d'œil. Que l'on prenne garde, cependant, qu'en assignant ainsi à l'art un but étranger on ne lui ravisse la liberté, qui est son essence et sans laquelle il n'y a pas d'inspiration ; que, par là, on ne l'empêche de produire les effets qu'on attend de lui.

Entre la religion, la morale et l'art existe une éternelle et intime harmonie; mais ce ne sont pas moins des formes essentiellement diverses de la vérité, et, tout en conservant les liens qui les unissent, ils réclament une complète indépendance. L'art a ses lois, ses procédés, sa juridiction particulières; s'il ne doit pas blesser le sens moral, c'est au sens du beau qu'il s'adresse; lorsque ses œuvres sont pures, son effet sur les âmes est salutaire, mais il n'a pas pour but direct et immédiat de le produire. Le cherche-t-il, il court risque de le manquer et manque le sien propre. Supposez, en effet, que le but de l'art soit d'instruire sous le voile de l'allégorie: l'idée, la pensée abstraite et générale devra être présente à l'esprit de l'artiste au moment même de la composition. Il cherche alors une forme qui s'adapte à cette idée et lui serve de vêtement. Qui ne voit que ce procédé est l'opposé même de l'inspiration? Il ne peut en naître que des œuvres froides et sans vie; son effet ainsi ne sera ni moral ni religieux, il ne produira que l'ennui.

Une autre conséquence de l'opinion qui fait du perfectionnement moral l'objet de l'art et de ses créations, c'est que ce but s'impose si bien à l'art et le domine à tel point, que celui-ci n'a plus même le choix de ses sujets. Le moraliste sévère voudra qu'il ne représente que des sujets moraux. C'en est fait alors de l'art; ce système a conduit Platon à bannir les poëtes de sa république. Si donc on doit maintenir l'accord de la morale et de l'art et l'harmonie de leurs lois, on doit aussi reconnaître leur différence et leur indépendance.

Pour bien comprendre cette distinction de la morale et de l'art, il faut avoir résolu le problème moral. La morale, c'est l'accomplissement du devoir par la volonté libre; c'est la

lutte entre la passion et la raison, le penchant et la loi, entre la chair et l'esprit. Elle roule sur une opposition. L'antagonisme est, en effet, la loi même du monde physique et moral. Mais cette opposition doit être levée. C'est la destinée des êtres qui se réalise incessamment, par le développement et le progrès des existences.

Or, dans la morale, cet accord entre les puissances de notre être, qui doit y rétablir la paix et le bonheur, n'existe pas. Elle le propose comme but à la volonté libre. Le but et l'accomplissement sont distincts. Le devoir est d'y tendre incessamment et avec effort. Ainsi, sous un rapport, la morale et l'art ont même principe et même but : l'harmonie du bien et du bonheur, des actes et de la loi. Mais ce par quoi ils diffèrent, c'est que, dans la morale, le but n'est jamais complétement atteint. Il apparaît séparé du moyen; la conséquence est également séparée du principe. L'harmonie du bien et du bonheur doit être le résultat des efforts de la vertu. Pour concevoir l'identité des deux termes, il faut s'élever à un point de vue supérieur qui n'est pas celui de la morale. Dans la science, également, la loi apparaît distincte du phénomène; l'essence, séparée de sa forme. Pour que cette distinction s'efface, il faut aussi un mode de conception qui n'est pas celui de la réflexion et de la science.

L'art, au contraire, nous offre dans une image visible l'harmonie réalisée des deux termes de l'existence, de la loi des êtres et de leur manifestation, de l'essence et de la forme, du bien et du bonheur. Le beau, c'est l'essence réalisée, l'activité conforme à son but et identifiée avec lui; c'est la force qui se déploie harmonieusement sous nos yeux, au sein des existences, et qui efface elle-même les contradictions de sa nature; heureuse, libre, pleine de sérénité au milieu même de

la souffrance et de la douleur. Le problème de l'art est donc distinct du problème moral. Le bien, c'est l'accord cherché; le beau, c'est l'harmonie réalisée. C'est ainsi qu'il faut comprendre la pensée de Hegel ; il ne fait ici que l'indiquer, mais elle sera développée dans l'ouvrage entier.

Le véritable but de l'art est donc de représenter le beau, de révéler cette harmonie. C'est là son unique destination. Tout autre but, la purification, l'amélioration morale, l'édification, sont des accessoires ou des conséquences. La contemplation du beau a pour effet de produire en nous une jouissance calme et pure, incompatible avec les plaisirs grossiers des sens ; elle élève l'âme au-dessus de la sphère habituelle de ses pensées, elle la prédispose aux résolutions nobles et aux actions généreuses, par l'étroite affinité qui existe entre les trois sentiments et les trois idées du bien, du beau et du divin.

Telles sont les idées principales que contient cette introduction remarquable. Le reste, consacré à l'appréciation des travaux qui ont marqué le développement de la science esthétique en Allemagne depuis Kant, est peu susceptible d'analyse, et mérite moins de fixer notre attention.

La première partie de la science esthétique, que l'on pourrait appeler la métaphysique du beau, contient, avec l'analyse de l'idée du beau, les principes généraux communs à tous les arts. Ainsi, Hegel y traite : 1° *de l'idée abstraite du beau;* 2° *du beau dans la nature;* 3° *du beau dans l'art, ou de l'idéal.* Il termine par l'examen des qualités de l'*artiste.*

Mais avant d'aborder ces questions, il croit devoir marquer la place de l'art dans la vie humaine, et en particulier ses *rapports avec la religion et la philosophie.*

La destination de l'homme, la loi de sa nature, est de se développer incessamment, de tendre sans cesse vers l'infini. Il doit, en même temps, faire cesser l'opposition qu'il trouve en lui-même entre les éléments et les puissances de son être ; les mettre d'accord, en les réalisant et les développant au dehors. La vie physique est déjà une lutte entre des forces contraires, et l'être vivant ne se soutient qu'à cette condition de la lutte et du triomphe de la force qui le constitue. Chez l'homme, et dans l'ordre moral, cette lutte et cet affranchissement progressif se manifestent sous la forme de la liberté, qui est la plus haute destination de l'esprit. La liberté consiste à surmonter les obstacles qu'elle rencontre au dedans et au dehors, à écarter les limites, à effacer toute contradiction, à vaincre le mal et la douleur, pour se mettre en harmonie avec le monde et avec elle-même. Dans la vie réelle, l'homme cherche à détruire cette opposition par la satisfaction de ses besoins physiques. Il appelle à son secours l'industrie et les arts utiles ; mais il n'obtient ainsi que des jouissances bornées, relatives, passagères. Il trouve un plaisir plus noble dans la science, qui fournit un aliment à son ardente curiosité, lui promet de lui faire découvrir les lois de la nature et de lui dévoiler les secrets de l'univers. La vie civile ouvre une autre carrière à son activité : il brûle d'y réaliser ses conceptions ; il marche à la conquête du droit, et poursuit l'idéal de justice qu'il porte en lui-même. Il s'efforce de réaliser dans la société civile son instinct de sociabilité, qui est aussi la loi de son être et un des penchants fondamentaux de sa nature morale.

Mais là encore il ne rencontre qu'un bonheur imparfait, des bornes et des obstacles qu'il ne peut surmonter, et contre lesquels sa volonté se brise. Il ne peut obtenir la réalisation parfaite de ses idées, atteindre l'idéal que rêve son esprit et

après lequel il soupire. C'est alors qu'il sent le besoin de s'élever à une sphère supérieure où toutes les contradictions s'effacent, où se réalise l'idée du bien et du bonheur dans leur parfait accord et leur constante harmonie. Ce besoin profond de l'âme se satisfait de trois manières : dans l'*art*, dans la *religion* et dans la *philosophie*.

L'art est appelé à nous faire contempler le vrai, l'infini, sous des formes sensibles; car le beau, c'est l'unité, l'harmonie réalisée des deux principes de l'existence, de l'idée et de la forme de l'infini, et du fini. C'est le principe et l'essence cachée des êtres, rayonnant à travers leur forme visible. L'art nous présente dans ses œuvres l'image de cet heureux accord où cesse toute opposition, où toute contradiction s'efface. Tel est le but de l'art : représenter le divin, l'infini, sous des formes sensibles. C'est là sa mission; il n'en a pas d'autre, et lui seul peut la remplir. A ce titre, il vient se placer à côté de la religion, et conserve son indépendance; il prend aussi son rang auprès de la philosophie, qui a pour objet la connaissance du vrai, de la vérité absolue.

Semblables donc pour le fond et par leur objet, ces trois sphères se distinguent par la forme sous laquelle elles se révèlent à l'esprit et à la conscience de l'homme. L'art s'adresse à la perception sensible et à l'imagination; la religion s'adresse à l'âme, à la conscience et au sentiment; la philosophie s'adresse à la pensée pure ou à la raison, qui conçoit la vérité d'une manière abstraite.

L'art, qui nous offre la vérité sous des formes sensibles, ne répond pourtant pas au besoin le plus profond de l'âme. L'esprit est possédé du désir de rentrer en lui-même, de contempler la vérité dans l'intimité de la conscience. Au-dessus du domaine de l'art, se place donc la religion, qui révèle l'in-

fini, et, par la méditation, transporte au fond du cœur, au foyer de l'âme, ce que l'art fait contempler à l'extérieur. Quant à la philosophie, son objet propre est de concevoir et de comprendre par l'intelligence seule, sous la forme abstraite, ce qui est donné comme sentiment ou comme représentation sensible.

I. De l'idée du beau. — Après ces préliminaires, Hegel aborde les questions qui forment l'objet de cette première partie. Il traite d'abord de *l'idée du beau* en elle-même, dans sa nature abstraite. En dégageant sa pensée des formes métaphysiques qui la rendent peu saisissable aux esprits non familiarisés avec son système, on arrive à cette définition déjà contenue dans ce qui précède : le beau, c'est le vrai, c'est-à-dire l'essence, la substance intime des choses ; le vrai, non tel que l'esprit le conçoit dans sa nature abstraite et pure, mais manifesté aux sens sous des formes visibles. C'est la *manifestation sensible de l'idée*, qui est l'âme et le principe des choses. Cette définition revient à celle de Platon : le beau est la *splendeur du vrai*.

Quels sont les caractères du beau ? 1° Il est infini, en ce sens que c'est le principe divin lui-même qui se révèle et se manifeste, et que la forme qui l'exprime, au lieu de le limiter, le réalise et se confond avec lui. 2° Il est libre, car la vraie liberté n'est pas l'absence de règle et de mesure, c'est la force qui se déploie facilement et harmonieusement. Elle apparaît au sein des êtres du monde sensible, comme leur principe de vie, d'unité, d'harmonie, soit affranchie de tout obstacle, soit victorieuse et triomphante dans la lutte, toujours calme et sereine.

Le spectateur qui contemple la beauté se sent également libre, et prend conscience de sa nature infinie. Il goûte un

plaisir pur, résultant de l'accord senti des puissances de son être ; une jouissance céleste et divine, qui n'a rien de commun avec les jouissances matérielles, et ne laisse subsister dans l'âme aucun désir impur et grossier.

La contemplation du beau n'éveille aucun semblable désir; elle se suffit à elle-même, et n'est accompagnée d'aucun retour du moi sur lui-même. Elle laisse l'objet se conserver indépendant, pour lui-même. L'âme éprouve quelque chose d'analogue à la félicité divine ; elle se sent transportée dans une sphère étrangère aux misères de la vie et de l'existence terrestre.

Cette théorie, on le voit, n'aurait besoin que d'être développée pour rentrer tout à fait dans la théorie platonicienne. Hegel se borne à l'indiquer. On y reconnaît aussi les résultats de l'analyse de Kant.

II. Du beau dans la nature. — Quoique la science ne puisse s'arrêter à décrire les beautés de la nature, elle doit néanmoins étudier, d'une manière générale, les caractères du beau tel qu'il nous apparaît dans le monde physique et dans les êtres qu'il renferme. C'est le sujet d'un chapitre assez étendu, et qui a pour titre : *Du Beau dans la nature.* Hegel y envisage d'abord la question du point de vue particulier de sa philosophie, et il applique sa théorie de l'*idée.* Toutefois, les résultats auxquels il arrive et la manière dont il décrit les formes de la beauté physique peuvent être compris et acceptés indépendamment de son système, peu propre, il faut l'avouer, à jeter de la lumière sur ce sujet.

Le beau dans la nature, c'est la première manifestation de l'idée. Les degrés successifs de la beauté répondent au déve-

loppement de la vie et de l'organisation dans les êtres. L'*unité* en est le caractère essentiel. Ainsi, dans le minéral, la beauté consiste dans l'arrangement ou la disposition des parties, dans la force qui y réside et qui se révèle par cette unité. Le système astronomique nous offre une unité plus parfaite et une beauté supérieure. Les corps, dans ce système, tout en conservant leur existence propre, se coordonnent en un tout dont les parties sont indépendantes, quoique rattachées à un centre commun, qui est le soleil. La beauté de cet ordre nous frappe par la régularité des mouvements des corps célestes. Une unité plus réelle et plus vraie est celle qui se manifeste dans les êtres organisés et vivants. L'unité, ici, consiste dans un rapport de réciprocité et d'enchaînement mutuel entre les organes ; de sorte que chacun d'eux perd son existence indépendante pour faire place à une unité toute idéale qui se révèle comme le principe de vie qui les anime.

La vie est belle dans la nature ; car elle est l'essence, la force, l'idée réalisée sous sa première forme. Cependant la beauté dans la nature est encore tout extérieure, elle n'a pas conscience d'elle-même ; elle n'est belle que pour une intelligence qui la voit et la contemple.

Comment percevons-nous la beauté dans les êtres de la nature ?

La beauté, chez les êtres vivants et animés, n'est ni le mouvement accidentel et capricieux, ni la simple conformité de ces mouvements à un but, l'enchaînement régulier des parties entre elles. Ce point de vue est celui du naturaliste, du savant ; ce n'est pas celui du beau. La beauté, c'est la forme totale en tant qu'elle révèle la force qui l'anime ; c'est cette force elle-même, manifestée par un ensemble de formes, de mouvements indépendants et libres ; c'est l'harmonie inté-

rieure qui se révèle dans cet accord secret des membres, et qui se trahit au dehors, sans que l'œil s'arrête à considérer le rapport des parties au tout, et leurs fonctions ou leur enchaînement réciproque, comme le fait la science. L'unité se montre seulement à l'extérieur, comme le principe qui lie les membres. Elle se manifeste surtout par la sensibilité. Le point de vue du beau est donc celui de la pure contemplation, non celui de la réflexion, qui analyse, compare, saisit le rapport des parties et leur destination.

Cette unité intérieure et visible, cet accord et cette harmonie ne sont pas distincts de la matière, c'est sa forme même. Là est ce principe qui sert à déterminer la beauté dans les règnes inférieurs, la beauté du cristal et de ses formes régulières, formes produites par une force intérieure et libre. Une pareille activité se développe d'une manière plus parfaite dans l'organisme vivant, ses contours, la disposition de ses membres, les mouvements et l'expression de la sensibilité.

Telle est la beauté dans les êtres individuels. Il en est autrement quand nous considérons la nature dans son ensemble, la beauté d'un paysage, par exemple. Il ne s'agit plus ici d'une disposition organique de parties et de la vie qui les anime; nous avons sous les yeux une riche multiplicité d'objets qui forment un ensemble, des montagnes, des arbres, une rivière, etc. Dans cette diversité apparaît une unité extérieure qui nous intéresse par son caractère agréable ou imposant. A cet aspect s'ajoute la propriété qu'ont les objets de la nature d'éveiller en nous, sympathiquement, des sentiments, par la secrète analogie qui existe entre eux et les situations de l'âme humaine.

Tel est l'effet que produit le silence de la nuit, le calme d'une vallée silencieuse, l'aspect sublime d'une vaste mer en

courroux, la grandeur imposante du ciel étoilé. Le sens de ces objets n'est pas en eux-mêmes, ils ne sont que les symboles des sentiments de l'âme qu'ils excitent. C'est ainsi que nous prêtons aux animaux les qualités qui n'appartiennent qu'à l'homme, le courage, la force, la ruse. Le beau physique est un reflet du beau moral.

En résumé, le beau physique, envisagé dans son fond ou son essence, consiste dans la manifestation du principe caché, de la force qui se développe au sein de la matière. Cette force se révèle d'une manière plus ou moins parfaite par l'unité dans la matière inerte, et les divers modes de l'organisation dans les êtres vivants.

Hegel consacre ensuite un examen spécial au côté extérieur ou à la beauté de la *forme* dans les êtres de la nature. Le beau physique, considéré extérieurement, s'offre successivement sous les aspects de la *régularité* et de la *symétrie*, de la *conformité* à une loi et de l'*harmonie*, enfin de la *pureté* et de la simplicité de la matière.

1° La *régularité*, qui n'est que la répétition d'une forme égale à elle-même, est la forme la plus élémentaire et la plus simple. Déjà dans la *symétrie* apparaît une diversité qui rompt l'uniformité. Ces deux formes du beau appartiennent à la *quantité*, et constituent la beauté mathématique; elles se trouvent dans les corps organiques et inorganiques, les minéraux, les cristaux. Dans les plantes s'offrent des formes moins régulières et plus libres. Dans l'organisation des animaux, cette disposition régulière et symétrique s'efface de plus en plus, à mesure que l'on s'élève aux degrés supérieurs de l'échelle animale.

2° La *conformité à une loi* marque un degré plus élevé encore, et sert de transition à des formes plus dégagées et plus

libres. Ici apparaît un accord plus réel et plus profond, qui commence à échapper à la rigueur mathématique. Ce n'est plus un simple rapport numérique où la quantité joue le principal rôle ; on entrevoit un rapport de *qualité* entre des termes différents. Une loi règle l'ensemble, mais elle ne peut se calculer ; elle reste un lien caché qui se révèle au spectateur. Telle est la ligne ovale et surtout la ligne *ondoyante* qui a été donnée par Hogart comme la ligne de la beauté. Ces lignes déterminent, en effet, les belles formes de la nature organique dans les êtres vivants d'un ordre élevé, et surtout les belles formes du corps humain, de l'homme et de la femme.

3° L'*harmonie* est un degré supérieur encore aux précédents, et elle les contient ; elle consiste dans un ensemble d'éléments essentiellement distincts, mais dont l'opposition est détruite et ramenée à l'unité par un accord secret, une convenance réciproque. Telle est l'harmonie des formes et des couleurs, celle des sons et des mouvements. Ici l'unité est plus forte, plus prononcée, précisément parce que les différences et les oppositions sont plus marquées. Toutefois l'harmonie n'est pas encore la vraie unité, l'unité spirituelle, celle de l'âme, quoique celle-ci possède en elle un principe d'harmonie. L'harmonie seule ne révèle encore ni l'âme ni l'esprit, comme on le voit dans la musique et la danse.

La beauté existe aussi dans la matière elle-même, abstraction faite de sa forme ; elle consiste alors dans l'unité et la *simplicité* qui constitue la *pureté*. Telle est la pureté du ciel et de l'atmosphère, la pureté des couleurs et des sons ; celle de certaines substances, des pierres précieuses, de l'or et du diamant. Les couleurs pures et simples sont aussi les plus agréables.

Après avoir décrit le beau dans la nature, pour faire com-

prendre la nécessité d'une beauté supérieure et plus idéale, Hegel fait ressortir les *imperfections* du beau réel. Il part de la vie animale, qui est le point le plus élevé auquel nous sommes parvenus, et il insiste sur les caractères et les causes de cette imperfection.

Ainsi 1°, dans l'animal, quoique l'organisme soit plus parfait que celui de la plante, ce que nous voyons ce n'est pas le point central de la vie; le siége particulier des opérations de la force qui anime l'ensemble nous reste caché. Nous ne voyons que les contours de la forme extérieure recouverte de poils, d'écailles, de plumes, de peau; 2° le corps humain offre, il est vrai, de plus belles proportions et une forme plus parfaite, parce qu'en lui partout se manifeste la vie, la sensibilité, dans la couleur, la chair, les mouvements plus libres, les attitudes plus nobles, etc. Cependant ici, outre des imperfections dans les détails, la sensibilité n'apparaît pas également répandue. Certaines parties sont affectées aux fonctions animales et montrent cette destination dans leur forme. D'ailleurs, les individus dans la nature, placés qu'ils sont sous la dépendance des causes extérieures et sous l'influence des éléments, subissent l'empire de la nécessité et du besoin. Sous l'action continuelle de ces causes, l'être physique est exposé à perdre la plénitude de ses formes et la fleur de sa beauté; rarement ces causes lui permettent d'atteindre à son développement complet, facile, régulier. Le corps humain est soumis à une pareille dépendance des agents extérieurs. Si on passe du monde physique dans le monde moral ou social, cette dépendance éclate encore davantage.

Partout se manifeste la diversité et l'opposition des tendances et des intérêts. L'individu ne peut conserver l'apparence d'une force libre, dans la plénitude de sa vie et de sa beauté.

Chaque être individuel est limité et particularisé dans son excellence. Sa vie s'écoule dans un cercle étroit de l'espace et du temps ; il appartient à une espèce déterminée ; son type est donné, sa forme arrêtée, les conditions de son développement sont fixées. Le corps humain lui-même offre, sous le rapport de la beauté, une progression de formes dépendantes de la diversité des races. Puis viennent les qualités héréditaires, les particularités qui tiennent au tempérament, à la profession, à l'âge, au sexe. Toutes ces causes altèrent, défigurent le type primitif le plus pur et le plus parfait.

Toutes ces imperfections se résument dans un mot : le fini. La vie animale et la vie humaine ne réalisent qu'imparfaitement leur idée. Dès lors l'esprit, ne pouvant trouver dans les bornes du réel le spectacle et la jouissance de sa propre liberté, cherche à se satisfaire dans une région plus élevée, celle de l'*art* ou de l'*idéal*.

III. Du beau dans l'art ou de l'idéal. — L'art a pour but la représentation de l'idéal. Or, qu'est-ce que l'*idéal?* C'est le beau à un degré de perfection supérieur à la beauté réelle. C'est la force, la vie, l'esprit, l'essence des êtres se développant harmonieusement dans une réalité sensible qui est son image resplendissante, son expression fidèle; c'est la beauté dégagée et purifiée des accidents qui la voilent et la défigurent, qui altèrent sa pureté dans le monde réel.

L'idéal, dans l'art, n'est donc pas le contraire du réel, mais le réel idéalisé, purifié, rendu conforme à son idée et l'exprimant parfaitement. En un mot, il est l'accord parfait de l'idée et de la forme sensible.

D'un autre côté, le véritable idéal, ce n'est pas la vie à ses

degrés inférieurs, la force aveugle non encore développée, mais l'âme arrivée à la conscience d'elle-même, libre, jouissant pleinement de ses facultés; c'est la vie, mais la vie spirituelle, l'esprit, en un mot. La représentation du principe spirituel dans la plénitude de sa vie et de sa liberté, avec ses hautes conceptions, ses sentiments profonds et nobles, ses joies et ses souffrances, voilà le vrai but de l'art, le véritable idéal.

Enfin l'idéal n'est pas une abstraction sans vie, une froide généralité, c'est le principe spirituel sous la forme de l'individualité vivante, dégagée des liens du fini et se développant dans son harmonie parfaite avec sa nature intime ou avec son essence.

On voit, dès lors, quels sont les caractères de l'idéal. Il est évident qu'à tous ses degrés c'est le calme, la sérénité, la félicité, l'existence heureuse affranchie des misères et des besoins de la vie. Cette sérénité n'exclut pas le sérieux; car l'idéal apparaît au milieu des combats de la vie; mais jusque dans les plus rudes épreuves, au milieu des déchirements de la souffrance, l'âme conserve un calme apparent comme trait fondamental. C'est la félicité dans la souffrance, la glorification de la douleur, le sourire dans les larmes. L'écho de cette félicité retentit dans toutes les sphères de l'idéal.

Il importe de déterminer avec plus de précision encore les rapports de l'*idéal* et du *réel*.

L'opposition de l'idéal et du réel a donné lieu à deux opinions contraires. Les uns font de l'idéal quelque chose de vague, une généralité abstraite sans individualité et sans vie. D'autres préconisent le naturel, l'imitation du réel dans les détails les plus minutieux et les plus prosaïques. Égale exagération ! La vérité est entre les deux extrêmes.

D'abord, l'idéal peut être, en effet, quelque chose d'extérieur et d'accidentel, une forme ou une apparence insignifiante, une existence commune. Mais ce qui constitue l'idéal, à ce degré inférieur, c'est que cette réalité, imitée par l'art, est une création de l'esprit, qui devient alors quelque chose d'artificiel, non de réel. C'est une image et une métamorphose. Cette image, d'ailleurs, est plus permanente que son modèle, plus durable que l'objet réel. En fixant ce qui est mobile et passager, en éternisant ce qui est momentané, fugitif, une fleur, un sourire, l'art surpasse la nature et l'idéalise.

Mais il ne s'arrête pas là. Au lieu de reproduire simplement les objets, tout en leur conservant leur forme naturelle, il saisit leur caractère intime et profond, il étend leur signification, il leur donne un sens plus élevé, plus général; car il doit manifester le général dans l'individuel, rendre visible l'idée qu'ils représentent, leur type éternel et fixe. Il laisse partout percer ce caractère de généralité, sans le réduire en abstraction. Aussi l'artiste ne reproduit pas servilement tous les traits de l'objet et ses accidents, mais seulement les traits vrais, conformes à son idée. Si donc il prend la nature pour modèle, il la surpasse encore et l'idéalise. Le naturel, la fidélité, la vérité, ce n'est pas l'imitation exacte, mais la parfaite conformité de la forme avec l'idée; c'est la création d'une forme plus parfaite dont les traits essentiels représentent plus fidèlement, plus clairement l'idée, qu'elle n'est exprimée dans la nature même. Savoir dégager l'élément énergique, essentiel, significatif dans les objets, telle est la tâche de l'artiste. L'idéal n'est donc pas le réel, qui contient beaucoup d'éléments insignifiants, inutiles, confus, étrangers ou contraires à l'idée. Le naturel, ici, perd son sens vulgaire; par ce mot il

faut entendre l'expression supérieure de l'esprit. L'idéal, c'est une nature transfigurée, glorifiée.

Quant à la nature vulgaire et commune, si l'art la prend aussi pour objet, ce n'est pas pour elle-même, mais à cause de ce qu'elle a de vrai, d'excellent, d'intéressant, de naïf ou de gai, comme dans la peinture de genre, dans la peinture hollandaise en particulier. Elle occupe toutefois un degré inférieur et ne peut avoir la prétention de se placer à côté des grandes compositions de l'art.

Mais il existe d'autres sujets, une nature plus élevée et plus idéale. L'art, à son point culminant, représente le développement des puissances internes de l'âme, ses grandes passions et ses sentiments profonds, ses hautes destinées. Or, il est clair que l'artiste ne trouve pas dans le monde réel des formes assez pures, assez idéales, pour qu'il n'ait ici qu'à imiter ou copier. D'ailleurs, quand même la forme serait donnée, il faut y ajouter l'expression. De plus, il doit opérer, dans une juste mesure, l'alliance de l'individuel et du général, de la forme et de l'idée ; créer un idéal vivant où l'idée pénètre et anime partout l'apparence et la forme sensible, de sorte qu'il n'y ait rien de vide, d'insignifiant, rien qui ne soit animé de la même expression. Où trouvera-t-il dans le monde réel cette harmonie, cette juste mesure, cette animation et cette exacte correspondance de toutes les parties et de tous les détails conspirant à un même but, à un même effet? Dire qu'il parviendra à concevoir et à réaliser l'idéal en faisant un heureux choix d'idées et de formes, c'est ignorer le secret de la composition artistique ; c'est méconnaître le procédé tout spontané du génie, l'inspiration, qui crée d'un seul jet, la remplacer par un travail réfléchi qui n'aboutit qu'à produire des œuvres froides et sans vie.

Il ne suffit pas d'avoir défini l'idéal d'une manière abstraite ; l'idéal s'offre à nous dans les œuvres de l'art, sous des formes très-variées et très-différentes. Ainsi la sculpture le représente sous les traits immobiles de ses figures. Dans les autres arts, il affecte la forme du mouvement et de l'action ; dans la poésie, en particulier, il se manifeste au milieu des situations et des événements les plus variés, de conflits entre des personnages animés de passions diverses. Comment et à quelles conditions chaque art, en particulier, est-il appelé à représenter ainsi l'idéal? C'est ce qui sera l'objet de la théorie des arts. Dans l'exposition générale des principes de l'art, on peut néanmoins essayer de marquer les degrés de ce développement, étudier les principaux aspects sous lesquels il se manifeste. Tel est l'objet des considérations qui ont pour titre : *De la Détermination de l'idéal*, et que l'auteur développe avec complaisance dans cette première partie de l'ouvrage. Nous ne pouvons que retracer sommairement les idées principales, nous attachant à en marquer la suite et l'enchaînement.

Voici la gradation que l'auteur établit entre les formes, de plus en plus *déterminées*, de l'idéal :

1° L'*idéal*, sous la forme la plus élevée, c'est l'idée divine, le divin tel que l'imagination peut se le représenter sous des formes sensibles : tel est l'idéal grec des divinités du polythéisme; l'idéal chrétien, dans sa plus haute pureté, sous les traits de Dieu le Père, du Christ, de la Vierge, des apôtres, etc. A la sculpture et à la peinture, surtout, il est donné de nous en offrir l'image. Ses traits essentiels sont le calme, la majesté, la sérénité.

2° A un degré moins élevé, mais plus déterminé, dans le cercle de la vie humaine, l'idéal nous apparaît, chez l'homme, comme la victoire des principes éternels qui remplissent le

cœur humain, le triomphe de la partie noble de l'âme sur la partie inférieure et passionnée. Le noble, en effet, l'excellent, le parfait, dans l'âme humaine, c'est le principe moral et divin qui se manifeste en lui, qui gouverne sa volonté et lui fait accomplir de grandes actions ; c'est la vraie source du dévouement et de l'héroïsme.

3° Mais l'idéal, dès qu'il se manifeste dans le monde réel, ne peut se développer que sous la forme d'une *action*. Or l'action elle-même a pour condition la lutte entre des principes et des personnages divisés d'intérêts, d'idées, de passions et de caractères. C'est là ce que représente, en particulier, la poésie, l'art par excellence, le seul qui puisse reproduire une action dans ses phases successives, avec ses complications, ses péripéties, sa catastrophe et son dénoûment.

L'*action*, si on la considère de plus près, renferme les conditions suivantes : elle suppose : 1° un monde qui lui serve de base et de théâtre, une *forme de société* qui la rende possible et soit favorable au développement des figures idéales ; 2° une *situation* déterminée où soient placés les personnages, qui rende nécessaire la lutte entre des intérêts et des passions contraires, d'où naisse une *collision ;* 3° une *action* proprement dite, qui se développe dans ses moments essentiels, qui ait un commencement, un milieu et une fin. Cette action, pour offrir un haut intérêt, doit rouler sur des idées d'un ordre élevé, qui inspirent et soutiennent les personnages, ennoblissent leurs passions et forment la base de leur caractère.

Hegel traite, d'une manière générale, chacun de ces points, qui reparaîtront de nouveau, sous une forme plus spéciale, dans l'étude de la poésie, et en particulier de la poésie épique et dramatique.

1° L'état de société le plus favorable à l'idéal est celui qui

permet le mieux aux personnages d'agir en liberté, de révéler une haute et puissante personnalité. Ce ne peut donc être un ordre social où tout est fixé, réglé par les lois et une constitution. Ce n'est pas non plus l'état sauvage, où tout est livré au caprice et à la violence, et où l'homme dépend de mille causes extérieures qui rendent son existence précaire. Or l'état intermédiaire entre l'état barbare et une civilisation avancée, c'est l'*âge héroïque*, celui où les poëtes épiques placent leur action, et auquel les poëtes tragiques eux-mêmes ont souvent emprunté leurs sujets et leurs personnages. Ce qui caractérise les héros à cette époque, c'est surtout l'indépendance qui se manifeste dans leurs caractères et dans leurs actes. D'un autre côté, le héros est tout d'une pièce ; il assume non-seulement la responsabilité de ses actes et leurs conséquences, mais les suites des actions qu'il n'a pas commises, des fautes ou des crimes de sa race : c'est toute une race qui se personnifie en lui.

Une autre raison pour que les existences idéales de l'art appartiennent aux âges mythologiques et aux époques reculées de l'histoire, c'est que l'artiste ou le poëte, en représentant ou en racontant les événements, ont la main plus libre dans leurs créations idéales. L'art affectionne aussi, pour le même motif, les conditions supérieures de la société, celles des princes en particulier, à cause de l'indépendance parfaite de volonté et d'action qui les caractérise. Sous ce rapport, notre société actuelle, avec son organisation civile et politique, ses mœurs, son administration, sa police, etc., est prosaïque. La sphère d'activité de l'individu est trop limitée; il rencontre partout des bornes et des entraves à sa volonté. Les monarques eux-mêmes sont soumis à ces conditions; leur pouvoir est limité par les institutions, les lois et les coutumes. La guerre, la paix, les

traités se déterminent par les relations politiques indépendantes de leur volonté.

Les plus grands poëtes n'ont pu échapper à ces conditions; et quand ils ont voulu représenter des personnages plus rapprochés de nous, comme Charles Moor ou Wallenstein, ils ont été obligés de les mettre en révolte contre la société ou contre leur souverain. Encore ces héros courent à une ruine inévitable, ou ils tombent dans le ridicule d'une situation dont le don Quichotte de Cervantes nous donne le plus frappant exemple.

2° Pour représenter l'idéal dans des personnages ou dans une action, il faut non-seulement un monde favorable auquel le sujet soit emprunté, mais une *situation.*

Cette situation peut être soit indéterminée, comme celle de beaucoup de personnages immobiles de la sculpture antique ou religieuse, soit déterminée, mais encore peu sérieuse. Telles sont aussi la plupart des situations des personnages de la sculpture antique. Enfin, elle peut être sérieuse et fournir matière à une action véritable. Elle suppose alors une opposition, une action et une réaction, un conflit, une *collision*. La beauté de l'idéal consiste dans le calme et la perfection absolus. Or la collision détruit cette harmonie. Le problème de l'art consiste donc ici à faire en sorte que l'harmonie reparaisse au dénoûment. La poésie seule est capable de développer cette opposition, sur laquelle roule l'intérêt de l'art tragique en particulier.

Sans examiner ici la nature des différentes *collisions* dont l'étude appartient à la théorie de l'art dramatique, on doit remarquer déjà que les collisions du genre le plus élevé sont celles où la lutte s'engage entre des puissances morales, comme dans les tragédies anciennes : c'est le sujet de la vraie tra-

gédie classique, à la fois morale et religieuse, comme on le verra par la suite.

Ainsi l'idéal, à ce degré supérieur, c'est la manifestation des puissances morales et des idées de l'esprit, des grands mouvements de l'âme et des caractères, qui apparaissent et se révèlent dans le développement de la représentation.

3° Dans l'*action* proprement dite, trois choses sont à considérer qui en constituent l'objet idéal : 1° les intérêts généraux, les idées, les principes universels dont l'opposition forme le fond même de l'action ; 2° les personnages ; 3° leur caractère et leurs passions, ou les motifs qui les font agir.

D'abord les principes éternels de la religion, de la morale, de la famille, de l'Etat, les grands sentiments de l'âme, l'amour, l'honneur, etc., voilà ce qui fait la base, le véritable intérêt de l'action. Ce sont les grands et vrais motifs de l'art, le thème éternel de la haute poésie.

A ces puissances légitimes et vraies s'en ajoutent d'autres sans doute, les puissances du mal, mais elles ne doivent pas être représentées comme formant le fond même et le but de l'action. « Si l'idée, le but, est quelque chose de mal, de « faux, de mauvais en soi, la laideur du fond permettra « encore moins la beauté de la forme... La sophistique des « passions peut bien, par une peinture vraie, essayer de « représenter le faux sous les couleurs du vrai ; mais elle ne « nous met sous les yeux qu'un sépulcre blanchi... La « cruauté, l'emploi violent de la force se laissent supporter « dans la représentation, mais seulement lorsqu'ils sont re- « levés par la grandeur du caractère et ennoblis par le but « que poursuivent les personnages. La perversité, l'envie, la « lâcheté, la bassesse ne sont que repoussantes.

« Le mal en soi est dépouillé d'intérêt véritable, parce que « rien que de faux ne sort de ce qui est faux ; il ne produit « que malheur, tandis que l'art doit mettre sous nos yeux « l'ordre et l'harmonie. Les grands artistes, les grands poëtes « de l'antiquité ne nous donnent jamais le spectacle de la « méchanceté pure et de la perversité. »

Nous citons ce passage parce qu'il marque le caractère et le ton de haute moralité qui domine dans tout l'ouvrage, ainsi que nous aurons l'occasion de le faire observer plus d'une fois dans la suite.

Si les idées et les intérêts de la vie humaine forment le fond de l'action, celle-ci s'accomplit par des *personnages* sur lesquels l'intérêt se fixe. Les idées générales peuvent déjà être personnifiées dans des êtres supérieurs à l'homme, dans des divinités comme celles qui figurent dans l'épopée et la tragédie anciennes. Mais c'est à l'homme que revient l'action proprement dite ; c'est lui qui occupe la scène. Or, comment concilier l'action divine avec l'action humaine, la volonté des dieux et celle de l'homme ? Tel est le problème contre lequel ont échoué beaucoup de poëtes et d'artistes. Pour maintenir l'équilibre, il est nécessaire que les dieux aient la direction suprême et que l'homme conserve sa liberté, son indépendance ; sans quoi l'homme n'est plus qu'un instrument passif de la volonté des dieux, la fatalité pèse sur tous ses actes. La véritable solution consiste à maintenir l'identité des deux termes malgré leur différence, à faire en sorte que ce qui est attribué aux dieux paraisse à la fois émaner de la nature intime des personnages et de leur caractère. C'est au talent de l'artiste à concilier les deux aspects. « Le cœur de l'homme doit se révéler dans ses dieux, personnifications des grands mobiles qui le sollicitent et le gouvernent à l'intérieur. »

C'est le problème qu'ont résolu les grands poëtes de l'antiquité, Homère, Eschyle, Sophocle.

Les principes généraux, ces grands motifs qui sont la base de l'action, par cela même qu'ils sont vivants dans l'âme des personnages, forment aussi le fond même des *passions ;* c'est là l'essence du vrai *pathétique.* La passion, ici, dans le sens élevé, idéal, en effet, n'est pas quelque mouvement arbitraire, capricieux, déréglé, de l'âme, c'est un principe noble qui se confond avec une grande idée, avec une des vérités éternelles de l'ordre moral ou religieux. Telle est la passion d'Antigone, l'amour sacré pour son frère, la vengeance dans Oreste. C'est une puissance de l'âme essentiellement légitime qui renferme un des principes éternels de la raison et de la volonté. Tel est encore ici l'idéal, le vrai idéal, quoiqu'il apparaisse sous la forme d'une passion. Il la relève, l'ennoblit et la purifie, il donne ainsi à l'action un intérêt sérieux et profond.

C'est en ce sens que la passion (le πάθος) constitue le centre et le vrai domaine de l'art ; elle est le principe de l'émotion, la source du véritable *pathétique.*

Or cette vérité morale, ce principe éternel qui descend dans le cœur de l'homme et y prend la forme d'une grande et noble passion, s'identifiant avec la volonté des personnages, constitue aussi leur *caractère.* Sans cette haute idée qui sert de support et de base à la passion, il n'y a point de véritable caractère. Le caractère est le point culminant de la représentation idéale. Il résume tout ce qui précède. C'est dans la création des caractères que se déploie le génie de l'artiste ou du poëte.

Trois éléments principaux doivent se réunir pour former le caractère idéal : la *richesse,* la *vitalité* et la *fixité.* La richesse consiste à ne pas se borner à une seule qualité, qui

ferait du personnage une abstraction, un être allégorique. A une qualité dominante doit donc se rattacher tout un ensemble de qualités qui font du personnage ou du héros un homme réel et complet, capable de se développer dans des situations diverses et sous des aspects différents. Une pareille multiplicité peut seule donner de la vitalité au caractère. Elle ne suffit cependant pas ; il faut que ces qualités soient fondues ensemble de manière à former non un simple assemblage et un tout complexe, mais un seul et même individu ayant une physionomie propre, originale. C'est ce qui a lieu lorsqu'un sentiment particulier, une passion dominante offre le trait saillant du caractère d'un personnage, lui donne un but fixe auquel se rapportent toutes ses résolutions et ses actes. Unité et variété, simplicité et fécondité, c'est ce qui nous est donné dans les caractères de Sophocle, de Shakespeare, etc.

Enfin, ce qui constitue essentiellement l'idéal dans le caractère, c'est la consistance et la fixité. Un caractère inconsistant, indécis, irrésolu, est l'absence même de caractère. Les contradictions, sans doute, sont dans la nature humaine, mais l'unité doit se maintenir malgré ces fluctuations. Quelque chose d'identique doit se retrouver partout comme trait fondamental. Savoir se déterminer par soi-même, suivre un dessein, embrasser une résolution et s'y maintenir, voilà ce qui fait le fond même de la personnalité ; se laisser déterminer par autrui, hésiter, chanceler, c'est abdiquer sa volonté, cesser d'être soi-même, manquer de caractère, c'est, dans tous les cas, l'opposé du caractère idéal.

Hegel s'élève, à ce sujet, avec force contre les caractères qui figurent dans les pièces et les romans modernes et dont Werther est resté le type.

Ces prétendus caractères, dit-il, ne représentent qu'une

maladie de l'esprit et la faiblesse même de l'âme. Or l'art vrai et sain ne représente pas ce qui est faux et maladif, ce qui manque de consistance et de décision, mais ce qui est vrai, sain, fort. L'idéal, en un mot, c'est une idée réalisée; l'homme ne peut la réaliser que comme personne libre, c'est-à-dire en déployant toute l'énergie et la constance qui peuvent la faire triompher (p. 235).

Nous retrouverons plus d'une fois, dans le cours de l'ouvrage, les mêmes idées développées avec la même force et la même précision.

Ce qui constitue le fond même de l'idéal, c'est l'essence intime des choses, ce sont surtout les hautes conceptions de l'esprit et le développement des puissances de l'âme. Ces idées se manifestent dans une action où sont mis en scène les grands intérêts de la vie, les passions du cœur humain, la volonté et le caractère des personnages. Mais cette action se développe elle-même au milieu d'une nature extérieure qui, dès lors, prête à l'idéal des couleurs et une forme déterminée. Cette nature environnante doit être aussi conçue et façonnée dans le sens de l'idéal, selon les lois de la *régularité*, de la *symétrie* et de l'*harmonie*, dont il a été parlé plus haut. Comment l'homme doit-il être représenté dans ses rapports avec la nature extérieure? Comment cette prose de la vie doit-elle être idéalisée? Si l'art, en effet, affranchit l'homme des besoins de la vie matérielle, il ne peut néanmoins l'élever au-dessus des conditions de l'existence humaine et supprimer ces rapports.

Hegel consacre un examen particulier à cette face nouvelle de la question de l'idéal, qu'il désigne sous le titre : *De la Détermination extérieure de l'idéal.*

De nos jours on a donné une importance exagérée à ce côté extérieur, dont on a fait l'objet principal. On a trop oublié que l'art doit représenter les idées et les sentiments de l'âme humaine, que c'est là le fond véritable de ses œuvres. De là toutes ces descriptions minutieuses, ce soin extrême donné à l'élément pittoresque ou à la couleur locale, à l'ameublement, aux costumes, à tous ces moyens artificiels employés pour déguiser le vide et l'insignifiance du fond, l'absence d'idées, la fausseté des situations et la faiblesse des caractères, l'invraisemblance d'une action.

Néanmoins, ce côté a sa place dans l'art, et il ne doit pas être négligé. Il donne de la clarté, de la vérité, de la vie et de l'intérêt à ses œuvres par la secrète sympathie qui existe entre l'homme et la nature. C'est le caractère des grands maîtres de représenter la nature avec une vérité parfaite. Homère en est un exemple. Sans oublier le fond pour la forme, le sujet pour le cadre, il nous offre une image nette et précise du théâtre de l'action. Les arts diffèrent beaucoup sous ce rapport. La sculpture se borne à des indications symboliques; la peinture, qui dispose de moyens plus étendus, enrichit de ces objets le fond de ses tableaux. Parmi les genres de poésie, l'épopée est plus circonstanciée dans ses descriptions que le drame ou la poésie lyrique. Mais cette fidélité extérieure ne doit, dans aucun art, aller jusqu'à représenter les détails insignifiants, en faire un objet de prédilection, et y subordonner les développements que réclame le sujet lui-même. Le grand point, c'est que, dans ces descriptions, l'on sente une secrète harmonie entre l'homme et la nature, entre l'action et le théâtre où elle se passe.

Une autre espèce d'accord s'établit entre l'homme et les objets de la nature physique, lorsque, par le fait de son acti-

vité libre, il leur fait subir l'empreinte de son intelligence et de sa volonté, et les approprie à son usage; l'idéal consiste à faire disparaître du domaine de l'art la misère et la nécessité, à révéler la liberté qui se déploie sans effort sous nos yeux et surmonte facilement les obstacles.

Tel est l'idéal considéré sous cet aspect. Ainsi les dieux du polythéisme eux-mêmes ont des vêtements et des armes; ils boivent le nectar et se nourrissent d'ambroisie. Le vêtement est une parure destinée à rehausser l'éclat des traits, à donner de la noblesse au maintien, à faciliter les mouvements, ou à indiquer la force, l'agilité. Les objets les plus éclatants, les métaux, les pierres précieuses, la pourpre et l'ivoire sont employés dans le même but. Tout concourt à produire l'effet de la grâce et de la beauté.

Dans la satisfaction des besoins physiques, l'idéal consiste surtout dans la simplicité des moyens; au lieu d'être artificiels, factices, multipliés, ceux-ci émanent directement de l'activité de l'homme et de la liberté. Les héros d'Homère tuent eux-mêmes le bœuf qui doit servir au festin, et le font rôtir; ils fabriquent leurs armes, préparent leur couche. Ce n'est pas, comme on croit, un reste de mœurs barbares, quelque chose de prosaïque; mais on voit percer partout la joie de l'invention, le plaisir du travail facile et de l'activité libre se déployant sur les objets matériels. Tout est propre et inhérent à sa personne, c'est un moyen pour le héros de se révéler la force de son bras, l'habileté de sa main; tandis que, dans une société civilisée, ces objets dépendent de mille causes étrangères, d'une fabrication compliquée où l'homme est lui-même converti en machine assujettie à des machines. Les choses ont perdu leur fraîcheur et leur vitalité; elles restent inanimées, et ne sont plus des créations propres, directes de la personne

humaine, où l'homme aime à se complaire et à se contempler lui-même.

Un dernier point relatif à la *forme extérieure de l'idéal* est celui qui concerne le *rapport des œuvres d'art avec le public*, c'est-à-dire avec la nation et l'époque pour lesquelles l'artiste ou le poëte composent leurs ouvrages. L'artiste doit-il, quand il traite un sujet, consulter avant tout l'esprit, le goût, les mœurs du public auquel il s'adresse, et se conformer à ses idées ? C'est le moyen d'exciter l'intérêt pour des personnages fabuleux et imaginaires ou même historiques. Mais alors on s'expose à défigurer l'histoire et la tradition.

Doit-il, au contraire, reproduire avec une scrupuleuse exactitude les mœurs et les usages d'un autre temps, conserver aux faits et aux personnages leur couleur propre, leur costume original et primitif? Voilà le problème. De là deux écoles et deux modes de représentation opposés. Au siècle de Louis XIV, par exemple, les Grecs et les Romains ont été francisés; depuis, par une réaction naturelle, la tendance contraire a prévalu. Aujourd'hui le poëte doit avoir la science d'un archéologue et en montrer la scrupuleuse exactitude : observer avant tout la couleur locale et la vérité historique, est devenu l'objet principal et le but essentiel de l'art.

Le vrai, ici, comme toujours, est entre les deux extrêmes. Il faut maintenir, à la fois, les droits de l'art et ceux du public, garder les ménagements qui sont dus à l'esprit de l'époque, et satisfaire aux exigences du sujet que l'on traite. Voici les règles fort sages que trace l'auteur sur ce point délicat.

Le sujet doit être intelligible et intéressant pour le public auquel il s'adresse. Mais ce but, le poëte ou l'artiste ne l'atteindra qu'autant que, par son esprit général, son œuvre

répondra à quelqu'une des idées essentielles de l'esprit humain et aux intérêts généraux de l'humanité. Les particularités d'une époque ne sont pas ce qui nous intéresse véritablement et d'une manière durable.

Si donc le sujet est emprunté aux époques reculées de l'histoire ou à quelque tradition éloignée, il faut que, par un effet de la culture générale des esprits, nous soyons familiarisés avec lui. C'est ainsi seulement que nous pouvons sympathiser avec une époque et des mœurs qui ne sont plus. Ainsi deux conditions essentielles : que le sujet offre le caractère général, humain ; ensuite, qu'il soit en rapport avec nos idées.

L'art n'est pas destiné à un petit nombre de savants et d'érudits ; il s'adresse à la nation tout entière. Ses œuvres doivent se faire comprendre et goûter par elles-mêmes, non à la suite d'une recherche difficile. Aussi les sujets nationaux sont les plus favorables. Tous les grands poëmes sont des poëmes nationaux. Les histoires bibliques ont pour nous un charme particulier, parce que nous sommes familiarisés avec elles dès notre enfance. Cependant, à mesure que les relations se multiplient entre les peuples, l'art peut emprunter ses sujets à toutes les latitudes et à toutes les époques. Il doit même, quant aux traits principaux, conserver aux traditions, aux événements et aux personnages, aux mœurs et aux institutions leur caractère historique ou traditionnel ; mais le devoir de l'artiste, avant tout, est de mettre l'idée qui en fait le fond en harmonie avec l'esprit de son siècle et le génie propre de sa nation.

Dans cette nécessité est la raison et l'excuse de ce qu'on appelle *anachronisme* dans l'art. Quand l'anachronisme ne porte que sur des circonstances extérieures, il est indifférent.

Il devient plus grave si l'on prête aux personnages les idées, les sentiments d'une autre époque. Il faut respecter la vérité historique, mais aussi avoir égard aux mœurs et à la culture intellectuelle de son temps. Les héros d'Homère eux-mêmes sont plus civilisés que ne l'étaient les personnages réels de l'époque qu'il retrace ; et les caractères de Sophocle sont encore plus rapprochés de nous. Violer ainsi les règles de la réalité historique est un anachronisme nécessaire dans l'art. Enfin, un dernier anachronisme qui demande plus de mesure et de génie pour se faire pardonner, c'est celui qui transporte des idées religieuses ou morales d'une civilisation plus avancée à une époque antérieure et connue ; lorsque l'on donne, par exemple, aux anciens les idées des modernes. Quelques grands poëtes l'ont osé à dessein ; peu y ont réussi.

La conclusion générale est celle-ci : « On doit exiger de « l'artiste qu'il se fasse le contemporain des siècles passés, « qu'il se pénètre de leur esprit. Car, si la substance de ces « idées est vraie, elle reste claire pour tous les temps. Mais « vouloir reproduire avec une exactitude scrupuleuse l'élé- « ment extérieur de l'histoire avec tous ses détails et ses par- « ticularités, en un mot toute cette rouille de l'antiquité, c'est « là l'œuvre d'une érudition puérile qui ne s'attache qu'à un « but superficiel. Il ne faut pas enlever à l'art le droit qu'il « a de flotter entre la réalité et la fiction. »

Cette première partie se termine par un examen des qualités nécessaires à l'*artiste*, telles que : l'*imagination*, le *génie*, l'*inspiration*, l'*originalité*, etc. L'auteur ne croit pas devoir s'étendre beaucoup sur ce sujet, qui lui paraît ne pouvoir donner lieu ici qu'à un petit nombre de règles générales ou à des observations psychologiques. La manière dont il traite

plusieurs points et en particulier de l'*imagination*, fait regretter qu'il n'ait pas cru devoir donner plus d'étendue à ces questions, qui occupent la place principale dans la plupart des traités d'esthétique : nous les retrouverons sous une autre forme dans la théorie des arts.

DEUXIÈME PARTIE.

DES FORMES GÉNÉRALES DE L'ART

ET DE SON DÉVELOPPEMENT HISTORIQUE.

La première partie de l'esthétique de Hegel renferme les questions relatives à la nature de l'art en général. La seconde expose ses formes principales aux diverses époques de l'histoire. C'est une sorte de philosophie de l'histoire de l'art. Elle contient un grand nombre d'aperçus et de descriptions qui ne peuvent figurer dans cette analyse. Nous prendrons d'autant plus de soin de marquer nettement la marche des idées et de ne rien omettre d'essentiel sans nous laisser arrêter par les détails.

L'idée du beau ou l'idéal se manifeste sous trois formes essentielles et fondamentales : la forme *symbolique*, la forme *classique*, et la forme *romantique*. Elles représentent les trois grandes époques de l'histoire, l'Orient, la Grèce et les temps modernes.

Dans l'Orient, la pensée, encore vague et indéterminée, cherche sa véritable expression et ne peut la trouver. En présence des phénomènes de la nature et de la vie humaine, l'esprit, dans son enfance, incapable de saisir le véritable sens des

choses et de se comprendre lui-même, s'épuise en vains efforts pour exprimer des conceptions grandioses, mais confuses ou obscures. Au lieu d'unir et de fondre ensemble dans un tout harmonieux le fond et la forme, l'idée et son image, il ne parvient qu'à un rapprochement superficiel et grossier, dont le résultat est le symbole avec son sens énigmatique et mystérieux.

Dans l'art classique, au contraire, s'accomplit cet harmonieux mélange de la forme et de l'idée. L'intelligence, ayant pris conscience d'elle-même et de sa liberté, capable de se maîtriser, de pénétrer le sens des phénomènes de l'univers et d'en interpréter les lois, trouve aussi l'exacte correspondance, la mesure et la proportion qui sont les caractères de la beauté. L'art crée des œuvres qui représentent le beau sous sa forme la plus parfaite et la plus pure.

Mais l'esprit ne peut se reposer dans ce juste accord de la forme et de l'idée, où l'infini et le fini se confondent. Dès qu'il vient à se replier sur lui-même, à pénétrer plus avant dans les profondeurs de sa nature intime, à prendre conscience de sa spiritualité et de sa liberté, alors l'idée de l'infini lui apparaît dépouillée des formes naturelles qui l'enveloppaient. Cette idée, présente à toutes ses conceptions, ne peut plus qu'imparfaitement s'exprimer par les formes du monde fini, elle les dépasse. Et alors se brise cette unité qui fait le caractère de l'art classique. Les formes extérieures, les images sensibles ne suffisent plus pour exprimer l'âme et sa libre spiritualité.

1. De l'art symbolique. — Après ces considérations générales, Hegel traite successivement des différentes formes

de l'art. Avant de parler de l'art symbolique, il donne quelques explications sur le *symbole* en général.

Le *symbole* est une image qui représente une idée. Il se distingue des signes du langage en ce qu'entre l'image et l'idée qu'il représente, il y a un rapport naturel non arbitraire ou conventionnel. C'est ainsi que le lion est le symbole du courage, le cercle de l'éternité, le triangle de la Trinité.

Toutefois le symbole ne représente pas l'idée parfaitement, mais par un seul côté. Le lion n'est pas seulement courageux, le renard rusé. D'où il suit que le symbole, ayant plusieurs sens, est équivoque. Cette ambiguïté ne cesse que quand les deux termes sont conçus séparément et ensuite rapprochés ; le symbole alors fait place à la *comparaison*.

Ainsi conçu, le symbole, avec son caractère énigmatique et mystérieux, s'applique particulièrement à toute une époque de l'histoire, à l'*art oriental* et à ses créations extraordinaires. Il caractérise cet ordre de monuments et d'emblèmes par lesquels les peuples de l'Orient ont cherché à rendre leurs idées, et n'ont pu le faire que d'une façon équivoque et obscure. Ces œuvres de l'art nous offrent, au lieu de la beauté et de la régularité, un aspect bizarre, grandiose, fantastique.

Plusieurs degrés se font remarquer dans le développement de cette forme de l'art en Orient. Voici d'abord quelle dut être son origine.

Le sentiment de l'art, comme le sentiment religieux ou la curiosité scientifique, est né de l'*étonnement* : l'homme qui ne s'étonne de rien vit dans un état d'imbécillité et de stupidité. Cet état cesse lorsque son esprit, se dégageant de la matière et des besoins physiques, est frappé par le spectacle des phénomènes de la nature, et en cherche le sens, lorsqu'il pressent

en eux quelque chose de grand, de mystérieux, une puissance cachée qui s'y révèle.

Alors il éprouve aussi le besoin de se représenter ce sentiment intérieur d'une puissance générale et universelle. Les objets particuliers, les éléments, la mer, les fleuves, les montagnes perdent leur sens immédiat, et deviennent pour l'esprit les images de cette puissance invisible.

C'est alors que l'art apparaît. Il naît du besoin de représenter cette idée par des images sensibles qui s'adressent à la fois aux sens et à l'esprit.

L'idée d'une puissance absolue, dans les religions, se manifeste, d'abord, par le culte des objets physiques. La Divinité est identifiée avec la nature elle-même; mais ce culte grossier ne peut durer. Au lieu de voir l'absolu dans les objets réels, l'homme le conçoit comme un être distinct et universel; il saisit, quoique très-imparfaitement, le rapport qui unit ce principe invisible aux objets de la nature; il façonne une image, un symbole destinés à le représenter. L'art alors est l'interprète des idées religieuses.

Tel est l'art à son origine; la forme symbolique est née avec lui. Suivons-le maintenant dans les degrés successifs de son développement, et marquons ses pas dans la carrière qu'il a parcourue en Orient avant d'arriver à l'idéal grec.

Ce qui caractérise l'art symbolique, c'est qu'il fait vainement effort pour trouver des conceptions pures et un mode de représentation qui leur convienne. C'est un combat entre le fond et la forme, tous deux imparfaits et hétérogènes. De là, la lutte incessante des deux éléments de l'art, qui cherchent inutilement à se mettre d'accord. Les degrés de son développement offrent les phases ou les modes successifs de cette lutte.

A l'origine, cependant, ce combat n'existe pas encore, ou l'art n'en a pas conscience. Le point de départ est une unité encore indivise, au sein de laquelle fermente la discorde entre les deux principes. Aussi les créations de l'art, peu distinctes des objets de la nature, sont à peine encore des symboles.

La fin de cette époque est la disparition du symbole; elle a lieu par la séparation réfléchie des deux termes : l'idée, étant clairement conçue, l'image, de son côté, étant perçue comme distincte de l'idée, de leur rapprochement naît le symbole *réfléchi* ou la comparaison, *l'allégorie*, etc.

Ces principes posés *à priori*, Hegel cherche parmi les peuples de l'Orient les formes de l'art qui répondent à ces divers degrés du symbolisme oriental; il les trouve principalement chez les anciens *Perses*, dans l'*Inde* et en *Égypte*.

1° *Art persan*. Au premier moment de l'histoire de l'art, le principe divin, Dieu, apparaît identifié avec la nature et l'homme. Dans le culte de *Lama*, par exemple, un homme réel est adoré comme Dieu. Dans d'autres religions, le soleil, les montagnes, les fleuves, la lune, les animaux sont également l'objet d'un culte religieux.

Le spectacle de cette unité de Dieu et de la nature nous est offert de la manière la plus frappante dans la vie et la religion des anciens Perses, dans le Zend-Avesta.

Dans la religion de *Zoroastre*, la lumière est Dieu lui-même. Dieu n'est pas séparé de la lumière, envisagée comme simple expression, emblème, image sensible de la Divinité. Si la lumière est prise dans le sens de l'Être bon et juste, du principe conservateur de l'univers, qui répand partout la vie et ses bienfaits, elle n'est pas seulement une image du bon principe; le souverain bien lui-même est la lumière. Il en est

de même de l'opposition de la lumière et des ténèbres : celles-ci étant considérées comme l'élément impur en toute chose, le hideux, le mal, le principe de mort et de destruction.

Hegel cherche à démontrer cette opinion par l'analyse des principales idées qui forment le fond du Zend-Avesta.

Selon lui, le culte que décrit le Zend-Avesta est encore moins symbolique. Toutes les pratiques dont il fait un devoir religieux pour le Parse sont des occupations sérieuses qui ont pour but d'étendre à tous la pureté dans le sens physique et moral. On ne trouve pas ici de ces danses symboliques qui imitent le cours des astres, de ces actes religieux qui n'ont de valeur que comme images et signes de conceptions générales ; il n'y a donc point d'art proprement dit, mais seulement une certaine poésie. Comparé aux grossières images, aux insignifiantes idoles des autres peuples, le culte de la lumière, comme substance pure et universelle, peut présenter quelque chose de beau, d'élevé, de grand, de plus conforme à la nature du bien suprême et de la vérité. Mais cette conception reste vague ; l'imagination n'invente ni une idée profonde ni une forme nouvelle. Si nous voyons apparaître quelques types généraux et des formes qui leur correspondent, c'est le résultat d'une combinaison artificielle, non une œuvre de poésie et d'art.

Ainsi, cette unité du principe invisible et des objets visibles constitue seulement la première forme du symbole dans l'art. Pour atteindre à la forme symbolique proprement dite, il faut que la distinction et la séparation des deux termes nous apparaissent clairement indiquées et représentées. C'est ce qui a lieu dans la religion, l'art et la poésie de l'Inde, que Hegel appelle la *symbolique de l'imagination*.

2° *Art indien*. Le caractère des monuments qui trahissent

une forme plus avancée et un degré supérieur de l'art, c'est donc la séparation des deux termes. L'intelligence forme des conceptions abstraites, et elle cherche des formes qui les expriment. L'imagination proprement dite est née, l'art véritablement commence. Ce n'est pourtant pas encore le véritable symbole.

Ce que nous rencontrons d'abord, ce sont des productions d'une imagination qui fermente et s'agite en tous sens. Dans cette première tentative de l'esprit humain pour séparer les éléments et les réunir, sa pensée est encore confuse et vague. Le principe des choses n'est pas conçu dans sa nature spirituelle; les idées sur Dieu sont de vides abstractions; en même temps, les formes qui le représentent portent un caractère exclusivement sensible et matériel. Plongé encore dans la contemplation du monde sensible, n'ayant pour apprécier la réalité ni mesure ni règle fixes, l'homme s'épuise en inutiles efforts pour pénétrer le sens général de l'univers, et ne sait employer, pour exprimer les pensées les plus profondes, que des images et des représentations grossières, où éclate l'opposition entre l'idée et la forme. L'imagination va ainsi d'un extrême à l'autre, s'élevant très-haut pour retomber plus bas encore, errant sans appui, sans guide et sans but, dans un monde de représentations à la fois grandioses, bizarres et grotesques.

Telle est la manière dont Hegel caractérise la mythologie indienne et l'art qui y correspond.

« Au milieu de ces sauts brusques et inconsidérés, de ce passage d'un excès à un autre, si nous trouvons de la grandeur et un caractère imposant dans ces conceptions, nous voyons ensuite l'être universel précipité dans les formes les plus ignobles du monde sensible. L'imagination ne sait échapper à cette contradiction qu'en étendant indéfiniment

les dimensions de la forme : elle s'égare dans des créations gigantesques, caractérisées par l'absence de toute mesure, et se perd dans le vague ou l'arbitraire. »

Hegel développe et confirme ces propositions en suivant l'imagination indienne dans les points principaux qui distinguent l'art, la poésie et la mythologie. Il fait voir que, malgré la fécondité, l'éclat et la grandeur de ces conceptions, les Indiens n'ont jamais eu le sens net des personnes et des événements, le sens historique ; que, dans cet amalgame continuel de l'absolu et du fini, se fait remarquer l'absence complète d'esprit positif et de raison. La pensée se laisse aller aux chimères les plus extravagantes et les plus monstrueuses que puisse enfanter l'imagination. Ainsi, la conception de Brahman est l'idée abstraite de l'être sans vie ni réalité, privé de forme réelle et de personnalité. De cet idéalisme poussé à l'extrême, l'intelligence se précipite dans le naturalisme le plus effréné. Elle divinise les objets de la nature, les animaux. La Divinité apparaît sous la forme d'un homme idiot, divinisé parce qu'il appartient à une caste. Chaque individu, parce qu'il est né dans cette caste, représente Brahman en personne. L'union de l'homme avec Dieu est rabaissée au niveau d'un fait simplement matériel. De là aussi le rôle que joue dans cette religion la loi de la génération des êtres, qui donne lieu aux représentations les plus obscènes. — Hegel fait en même temps ressortir les contradictions qui fourmillent dans cette religion, et la confusion qui règne dans toute cette mythologie. Il établit un parallèle entre la trinité indienne et la Trinité chrétienne, et montre leur différence. Les trois personnes de cette trinité ne sont pas des personnes ; chacune d'elles est une abstraction par rapport aux autres. D'où il suit que si cette trinité a quelque analogie avec la Trinité chrétienne, elle lui

est inférieure, et l'on doit se garder d'y reconnaître le dogme chrétien.

Examinant ensuite la partie qui répond au polythéisme grec, il démontre également son infériorité ; il fait remarquer la confusion de ces théogonies et de ces cosmogonies sans nombre qui se contredisent et se détruisent, et où domine, en définitive, l'idée de la génération naturelle et non spirituelle, où l'obscénité est souvent poussée au dernier degré. Dans les fables grecques, au moins, dans la Théogonie d'Hésiode en particulier, on entrevoit souvent le sens moral. Tout est plus clair et plus explicite, plus fortement lié, et nous ne restons pas enfermés dans le cercle des divinités de la nature.

Néanmoins, en refusant à l'art indien l'idée de la vraie beauté et même du véritable sublime, Hegel reconnaît qu'*il* nous offre, principalement dans la poésie, « des scènes de la vie humaine pleines d'attrait et de douceur, beaucoup d'images gracieuses et de sentiments tendres, les descriptions de la nature les plus brillantes, des traits charmants d'une simplicité enfantine et d'une innocence naïve en amour, en même temps quelquefois beaucoup de grandiose et de noblesse. » (p. 66.)

« Mais, pour ce qui concerne les conceptions fondamentales dans leur ensemble, le spirituel ne peut se dégager du sensible. On rencontre la plus plate trivialité à côté des situations les plus élevées, une absence complète de précision et de proportion. Le sublime n'est que le démesuré; et, quant à ce qui tient au fond du mythe, l'imagination, saisie de vertige et incapable de maîtriser l'essor de la pensée, s'égare dans le fantastique, ou n'enfante que des énigmes qui n'ont pas de sens pour la raison. » (*Ibid.*)

3° *Art égyptien*. Ainsi, ces créations de l'imagination

indienne ne paraissent réaliser encore qu'imparfaitement l'idée de la forme symbolique elle-même. C'est en *Égypte*, dans les monuments de l'*art égyptien*, que nous trouvons le type du véritable symbole. Voici comment il se caractérise :

Au premier degré de l'art, nous sommes partis de la confusion et de l'identité du fond et de la forme, de l'esprit et de la nature. Ensuite, la forme et le fond se sont séparés et opposés. L'imagination a cherché vainement à les combiner, et n'est parvenue qu'à faire éclater leur disproportion. Pour que la pensée soit libre, il faut qu'elle s'affranchisse et se dépouille de la forme matérielle; qu'elle la détruise. Le moment de la destruction, de la négation ou de l'anéantissement, est donc nécessaire pour que l'esprit arrive à prendre conscience de lui-même et de sa spiritualité. Cette idée de la mort comme moment de la nature divine est déjà dans la religion indienne; mais ce n'est qu'un changement, une transformation et une abstraction. Les dieux s'anéantissent et rentrent les uns dans les autres, et tous à leur tour dans un seul être, Brahman, l'être universel. Dans la religion persane, les deux principes négatif et positif, Ormuzd et Ahriman, existent séparément et restent séparés. Or ce principe de la négation, de la mort et de la résurrection, comme moments et attributs de la nature divine, constitue le fond d'une religion nouvelle; cette pensée y est exprimée par les formes de son culte, et apparaît dans toutes ses conceptions et ses monuments. C'est le caractère fondamental de l'art et de la religion de l'Egypte. Aussi voyons-nous la glorification de la mort et de la souffrance, comme anéantissement de la nature sensible, apparaître dans la conscience des peuples, dans les cultes de l'*Asie Mineure*, de la *Phrygie* et de la *Phénicie*.

Mais si la mort est un moment nécessaire dans la vie de l'absolu, il ne reste pas dans cet anéantissement; c'est pour passer à une existence supérieure, pour arriver, après la destruction de l'existence visible, par la résurrection, à l'immortalité divine. La mort n'est que la naissance d'un principe plus élevé et le triomphe de l'esprit.

Dès lors, la forme physique, dans l'art, perd sa valeur par elle-même et son existence indépendante; en outre, le combat de la forme et de l'idée doit cesser. La forme se subordonne à l'idée. Cette fermentation de l'imagination qui produit le fantastique s'apaise et se calme. Les conceptions précédentes sont remplacées par un mode de représentation énigmatique, il est vrai, mais supérieur, et qui nous offre le vrai caractère du symbole.

L'idée commence à s'affermir. De son côté, le symbole prend une forme plus précise; le principe spirituel s'y révèle plus clairement et se dégage de la nature physique, quoiqu'il ne puisse encore apparaître dans toute sa clarté.

A cette idée de l'art symbolique répond le mode de représentation suivant: d'abord, les formes de la nature et les actions humaines expriment autre chose qu'elles-mêmes; elles révèlent le principe divin par les qualités qui ont avec lui une réelle analogie. Les phénomènes et les lois de la nature qui, dans les divers règnes, représentent la vie, la naissance, l'accroissement, la mort et la renaissance des êtres, sont de préférence employés. Tels sont la germination et l'accroissement des plantes, les phases du cours du soleil, la succession des saisons, les phénomènes de l'accroissement et de la décroissance du Nil, etc. Ici, à cause de la ressemblance réelle et des analogies naturelles, le fantastique est abandonné. On remarque un choix plus intelligent des formes symboliques.

C'est une imagination qui déjà sait se régler et se maîtriser, qui montre plus de calme et de raison.

Ici, donc, apparaît une conciliation plus haute de l'idée et de la forme, et en même temps une tendance extraordinaire pour l'art, un penchant irrésistible qui se satisfait d'une manière toute symbolique, mais supérieure aux modes précédents. C'est la tendance propre vers l'art et principalement vers les arts figuratifs. De là la nécessité de trouver et de façonner une forme, un emblème qui exprime l'idée et lui soit subordonné, de créer une œuvre qui révèle à l'esprit une conception générale, d'offrir un spectacle qui montre que ces formes ont été choisies à dessein pour exprimer des idées profondes.

Cette combinaison emblématique ou symbolique peut s'effectuer de plusieurs manières. L'expression la plus abstraite est le *nombre*. La symbolique des nombres joue un très-grand rôle dans l'art égyptien. Les nombres sacrés reviennent sans cesse dans les escaliers, les colonnes, etc. Ce sont ensuite des figures symboliques tracées dans l'espace, les détours du labyrinthe, les danses sacrées qui représentent les mouvements des corps célestes. A un degré plus élevé, se place la forme humaine, déjà façonnée avec une plus haute perfection que dans l'Inde. Un symbole général résume l'idée principale : c'est le *phénix* qui se consume lui-même et renaît de ses cendres.

Dans les mythes qui servent de transition, comme ceux de l'Asie-Mineure, dans le mythe d'Adonis pleuré par Vénus, dans celui de Castor et Pollux et dans la fable de Proserpine, cette idée de la mort et de la résurrection est déjà très-apparente.

Mais c'est surtout l'Egypte qui a symbolisé cette idée. L'E-

gypte est la terre du symbole. Les problèmes, toutefois, restent non résolus. Les énigmes de l'art égyptien étaient des énigmes pour les Egyptiens eux-mêmes.

Quoi qu'il en soit, en Orient, les Egyptiens sont le peuple véritablement artiste. Ils montrent une activité infatigable pour satisfaire ce besoin de représentation symbolique qui les tourmente. Mais leurs monuments restent mystérieux et muets. L'esprit n'a pas encore trouvé la forme qui lui est propre, il ne sait pas encore parler le langage clair et intelligible de l'esprit. « C'est surtout un peuple architecte : il a fouillé le sol, creusé des lacs, et, dans son instinct de l'art, il a élevé à la clarté du jour de gigantesques constructions, exécuté au-dessous du sol des ouvrages également immenses. C'était l'occupation, la vie de ce peuple, qui a couvert le pays de ses monuments, nulle part en aussi grande quantité et sous des formes aussi variées. »

Si l'on veut caractériser d'une manière plus précise les monuments de l'art égyptien et en pénétrer le sens, on y découvre les aspects suivants :

D'abord l'idée principale, l'idée de la mort, est conçue comme un moment de la vie de l'esprit, non comme principe du mal; c'est l'opposé du dualisme persan. Ce n'est pas non plus l'absorption des êtres dans l'Être universel, comme dans la religion indienne. L'invisible conserve son existence et sa personnalité ; il conserve même sa forme physique. De là les embaumements, le culte des morts. Il y a plus, l'imagination s'élève plus haut que cette durée visible. Chez les Égyptiens, pour la première fois, apparaît la distinction nette de l'âme et du corps, et le dogme de l'immortalité. Cette idée, toutefois, est encore imparfaite, car ils accordent une égale importance à la durée du corps et à celle de l'âme.

Telle est la conception qui sert de base à l'art égyptien et qui se traduit sous une multitude de formes symboliques. C'est dans cette idée qu'il faut chercher le sens des œuvres de l'architecture égyptienne. Deux mondes, le monde des vivants et celui des morts; deux architectures, l'une à la surface du sol, l'autre souterraine. Les labyrinthes, les tombeaux, et surtout les pyramides, représentent cette idée.

La pyramide, image de l'art symbolique, est une espèce d'enveloppe taillée en forme de cristal, qui cache un objet mystique, un être invisible. De là aussi le côté extérieur superstitieux du culte, excès difficile à éviter, l'adoration du principe divin dans les animaux, culte grossier qui n'est même plus symbolique.

L'écriture *hiéroglyphique*, autre forme de l'art égyptien, est elle-même en grande partie symbolique, puisqu'elle fait connaître les idées par des images empruntées à la nature et qui ont quelque analogie avec ces idées.

Mais un défaut se trahit surtout dans les représentations de la *forme humaine*. En effet, si une force mystérieuse et spirituelle s'y révèle, ce n'est pas la vraie personnalité. Le principe interne manque, l'action et l'impulsion viennent du dehors. Telles sont les statues de Memnon, qui s'animent, n'ont une voix et ne rendent un son que frappées par les rayons du soleil. Ce n'est pas la voix humaine qui part du dedans et résonne de l'âme; ce principe libre qui anime la forme humaine reste ici caché, enveloppé, muet, sans spontanéité propre, et ne s'anime que sous l'influence de la nature.

Une forme supérieure est celle du mythe d'Osiris, du dieu égyptien par excellence, de ce dieu qui est engendré, naît, meurt et ressuscite. Dans ce mythe, qui offre des sens divers, à

la fois physique, historique, moral et religieux ou métaphysique, se montre la supériorité de ces conceptions sur celles de l'art indien.

En général, dans l'art égyptien se révèle un caractère plus profond, plus spirituel et plus moral. La forme humaine n'est plus une simple personnification abstraite. La religion et l'art font effort pour se spiritualiser ; ils n'atteignent pas à leur but, mais ils l'entrevoient et y aspirent. De cette imperfection naît l'absence de liberté dans la forme humaine. La figure humaine reste encore sans expression, colossale, sérieuse, pétrifiée. Ainsi s'expliquent ces attitudes des statues égyptiennes, les bras roides, serrés contre le corps, sans grâce, sans mouvement et sans vie, mais absorbées dans une pensée profonde et pleines de sérieux.

De là aussi la complication des éléments et des symboles qui s'entremêlent et se réfléchissent les uns dans les autres ; ce qui indique à la fois la liberté de l'esprit, mais aussi une absence de clarté et de mesure. De là, le caractère obscur, énigmatique de ces symboles qui feront toujours le désespoir des savants, énigmes pour les Egyptiens eux-mêmes. Ces emblèmes renferment une multitude de sens profonds. Ils restent là comme un témoignage des efforts infructueux de l'esprit pour se comprendre lui-même; symbolisme plein de mystères, vaste énigme représentée par un symbole qui résume toutes ces énigmes, le *sphinx*. Cette énigme, l'Egypte la proposera à la Grèce, qui elle-même en fera le problème de la religion et de la philosophie. Le sens de cette énigme, jamais résolue et qui se résout sans cesse, c'est l'*homme*. *Connais-toi toi-même* : telle est la maxime que la Grèce inscrivit sur le fronton de ses temples, le problème qu'elle pose à ses sages, comme le but même de la sagesse.

4° *Poésie hébraïque*. Dans cette revue des différentes formes de l'art et du culte chez les diverses nations de l'Orient, doit figurer une religion qui se caractérise précisément par le rejet de tout symbole, et sous ce rapport est peu favorable à l'art, mais dont la poésie offre un cachet particulier de grandeur et de sublimité. Aussi Hegel désigne-t-il sous le nom d'*art du sublime* la poésie hébraïque. Il jette en même temps un coup d'œil sur le *panthéisme* mahométan, qui proscrit aussi les images, et bannit de ses temples toute représentation figurée de la Divinité.

Le *sublime*, comme Kant l'a très-bien décrit, c'est la tentative d'exprimer l'infini dans le fini, sans trouver aucune forme sensible qui soit capable de le représenter. C'est l'infini manifesté sous une forme qui, faisant éclater cette opposition, révèle la grandeur incommensurable de l'infini comme dépassant toute représentation prise dans le fini.

Or, ici, deux points de vue sont à distinguer. Ou l'infini est l'Être absolu conçu par la pensée, comme la substance immanente des êtres; ou c'est l'Être infini comme distinct des êtres du monde réel, mais s'élevant au-dessus d'eux de toute la distance qui sépare l'infini du fini, de sorte que, comparés à lui, ceux-ci ne sont plus qu'un pur néant. Dieu est ainsi purifié de tout contact, de toute participation avec l'existence sensible, qui disparaît et s'anéantit en sa présence.

Au premier point de vue répond le *panthéisme* oriental. Dieu y est conçu comme l'Être absolu, immanent dans les objets les plus divers, dans le soleil, la mer, les fleuves, les arbres, etc.

Une pareille conception ne peut être exprimée par les arts figuratifs, mais seulement par la poésie. Là où le panthéisme est pur, il n'admet aucune représentation sensible et proscrit

les images. On trouve déjà ce panthéisme dans l'Inde. Tous les dieux supérieurs de la mythologie indienne s'absorbent dans l'unité absolue ou dans Brahman. Le panthéisme oriental s'est développé d'une manière plus formelle et plus brillante dans le *mahométisme*, et, en particulier, chez les Perses mahométans.

Mais le véritable sublime, c'est celui qui est représenté par la *poésie hébraïque*. Ici, pour la première fois, Dieu apparaît véritablement comme esprit, comme l'Être invisible, en opposition avec la nature. D'un autre côté, l'univers entier, malgré la richesse et la magnificence de ses phénomènes, comparé à l'Être souverainement grand, n'est rien par lui-même. Simple création de Dieu, soumis à sa puissance, il n'existe que pour le manifester et le glorifier.

Telle est l'idée qui fait le fond de cette poésie, dont le caractère est le sublime. Dans le beau, l'idée perce à travers la réalité extérieure dont elle est l'âme, et elle forme avec elle une harmonieuse unité. Dans le sublime, la réalité visible, où se manifeste l'infini, est rabaissée en sa présence. Cette supériorité, cette domination de l'infini sur le fini, la distance infinie qui les sépare, voilà ce que doit exprimer l'art du sublime. C'est l'art religieux, l'art saint par excellence; son unique destination est de célébrer la gloire de Dieu. Ce rôle, la poésie seule peut le remplir.

L'idée dominante de la poésie hébraïque, c'est Dieu comme maître du monde, Dieu dans son existence indépendante et son essence pure, inaccessible aux sens et à toute représentation sensible qui ne répondrait pas à sa grandeur. Dieu est le créateur de l'univers. Toutes ces idées grossières sur la génération des êtres font place à celle de la création spirituelle: « Que la lumière soit, et la lumière fut. » Ce mot, indique

la création par la parole, expression de la pensée et de la volonté.

La création prend alors un nouvel aspect : la nature et l'homme ne sont plus divinisés. A l'infini s'oppose nettement le fini, qui ne se confond plus avec le principe divin comme dans les conceptions symboliques des autres peuples. Les situations et les événements se dessinent plus clairement. Les caractères prennent un sens plus fixe, plus précis. Ce sont des figures humaines qui n'offrent plus rien de fantastique et d'étrange ; elles sont parfaitement intelligibles et se rapprochent de nous.

D'un autre côté, malgré son impuissance et son néant, l'homme obtient ici une place plus libre et plus indépendante que dans les autres religions. Le caractère immuable de la volonté divine fait naître l'idée de la loi à laquelle l'homme doit obéir. Sa conduite devient éclairée, fixe, régulière. La distinction parfaite de l'humain et du divin, du fini et de l'infini, amène celle du bien et du mal et permet un choix éclairé. Le mérite et le démérite en est la conséquence. Vivre selon la justice en accomplissant la loi, voilà le but de l'existence humaine et il met l'homme en rapport direct avec Dieu. Là est le principe et l'explication de toute sa vie, de son bonheur et de ses malheurs. Les événements de la vie sont considérés comme des bienfaits, des récompenses, ou comme des épreuves et des châtiments.

Là aussi apparaît le miracle. Ailleurs, tout était prodigieux et, par conséquent, rien n'était miraculeux. Le miracle suppose une succession régulière, un ordre constant et une interruption à cet ordre. Mais la création tout entière est un miracle perpétuel, destiné à servir à la glorification et à la louange de Dieu.

Telles sont les idées qui sont exprimées avec tant d'éclat, d'élévation et de poésie dans les psaumes, exemples classiques du véritable sublime, dans les prophètes et dans les livres saints en général. Cette reconnaissance du néant des choses, de la grandeur et de la toute-puissance de Dieu, de l'indignité de l'homme en sa présence, les plaintes, les lamentations, le cri de l'âme vers Dieu, en forment le pathétique et la sublimité.

Du SYMBOLE RÉFLÉCHI. *Fable*, *apologue*, *allégorie*, etc. Nous avons parcouru les principales formes que présente le symbolisme chez les différents peuples de l'Orient, et nous l'avons vu disparaître dans le sublime, qui place l'infini tellement au-dessus du fini qu'il ne peut plus être représenté par des formes sensibles, mais seulement célébré dans sa grandeur et sa puissance.

Avant de passer à une autre époque de l'art, Hegel signale comme transition entre le symbole oriental et l'idéal grec une forme mixte dont la base est la *comparaison*. Cette forme, qui appartient aussi principalement à l'Orient, se manifeste par différents genres de poésie, tels que la *fable*, l'*apologue*, le *proverbe*, l'*allégorie*, et la *comparaison* proprement dite.

L'auteur explique de la manière suivante la nature de cette forme et la place qu'il lui assigne dans le développement de l'art.

Dans le symbole proprement dit, l'idée et la forme, quoique distinctes et même opposées comme dans le sublime, sont réunies par un lien essentiel et nécessaire : les deux éléments ne sont pas étrangers l'un à l'autre, et l'esprit saisit le rapport immédiatement. Or la séparation des deux termes, qui a déjà son principe dans le symbole, doit aussi s'effectuer clairement,

et trouver sa place dans le développement de l'art. Et comme l'esprit alors n'opère plus spontanément, naïvement, mais avec réflexion, c'est aussi d'une manière réfléchie qu'il rapproche les deux termes. Cette forme de l'art, dont la base est la *comparaison*, peut s'appeler *symbolique réfléchie*, par opposition à la symbolique *irréfléchie*, dont nous avons étudié les formes principales.

Ainsi, dans cette forme de l'art, le rapport des deux éléments n'est plus, comme précédemment, un rapport fondé sur la nature de l'idée ; il est plus ou moins le résultat d'une combinaison artificielle qui dépend de la volonté du poëte, de sa verve et de son génie d'invention. Tantôt celui-ci part d'un phénomène sensible auquel il prête un sens spirituel, une idée, en profitant de quelque analogie. Tantôt c'est une idée qu'il cherche à revêtir d'une forme sensible ou d'une image par une certaine ressemblance.

Ce mode de conception est clair, mais superficiel. En Orient, il joue un rôle distinct, ou paraît dominer comme un des traits caractéristiques de la pensée orientale. Plus tard, dans les grandes compositions de la poésie classique ou romantique, il est subordonné; il sert à fournir des ornements et des accessoires, des allégories, des images et des métaphores, ou il constitue des genres secondaires.

Hegel divise ensuite cette forme de l'art et classe les espèces qu'elle engendre. Il distingue, à cet effet, deux points de vue : 1° le cas où le fait sensible s'offre le premier à l'esprit, et où l'esprit lui donne ensuite une signification, comme dans la *fable*, la *parabole*, l'*apologue*, le *proverbe*, les *métamorphoses* ; 2° le cas où, au contraire, c'est l'idée qui apparaît la première à l'esprit, et où le poëte cherche ensuite à lui adapter une image, une forme sensible, par voie de comparaison. Telles sont

l'*énigme*, l'*allégorie*, la *métaphore*, l'*image* et la *comparaison*.

Nous ne suivrons pas l'auteur dans les développements qu'il croit devoir donner à l'analyse de chacune de ces formes inférieures de la poésie ou de l'art (1).

II. De l'art classique.—Le but de l'art est de représenter l'idéal, c'est-à-dire l'accord parfait des deux éléments du beau, de l'idée et de la forme sensible. Or ce but, l'art symbolique s'efforce vainement d'y atteindre. Tantôt c'est la nature avec ses forces aveugles qui forme le fond de ses représentations; tantôt c'est l'Être spirituel, qu'il conçoit d'une manière vague, et qu'il personnifie dans des divinités grossières. Entre l'idée et la forme se révèle une simple affinité, une correspondance extérieure. La tentative de les concilier fait mieux encore éclater leur opposition ; ou l'art, en voulant exprimer l'esprit, ne crée que d'obscures énigmes. Partout se trahit l'absence de vraie personnalité et de liberté. Car celles-ci ne peuvent éclore qu'avec la conscience nette que l'esprit prend de lui-même.

(1) On peut s'étonner de ne pas voir, dans cette revue des principales formes de l'art oriental, au moins mentionné l'*art chinois*. C'est que, suivant Hegel, l'art, les beaux-arts, à proprement parler, n'existent pas pour les Chinois. L'esprit de ce peuple lui paraît antiartistique et prosaïque. Voici comment il caractérise l'art chinois dans sa *Philosophie de l'histoire* : « Ce peuple, en général, a un rare talent d'imitation, qui s'est exercé non-seulement dans les choses de la vie journalière, mais aussi dans l'art. Il n'est pas encore parvenu à représenter le beau comme beau. Dans la peinture, il lui manque la perspective et les ombres; il copie bien les images européennes comme tout le reste. Un peintre chinois sait exactement combien il y a d'écailles sur le dos d'une carpe, combien une feuille offre de découpures; il connaît parfaitement la forme des arbres et la courbure de leurs rameaux; mais le sublime, l'idéal et le beau ne sont pas du domaine de son art et de son habileté. » (Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, p. 137.)

Nous avons rencontré, il est vrai, cette idée de la nature de l'esprit comme opposé au monde sensible clairement exprimée la religion et la poésie du peuple hébreu. Mais ce qui naît de cette opposition, ce n'est pas le beau, c'est le sublime. Un sentiment vif de la personnalité se manifeste encore en Orient chez la race *arabe*. Dans ses brûlants déserts, au milieu d'un espace libre, elle s'est toujours distinguée par ce trait d'indépendance et d'individualité qui se trahit par la haine de l'étranger, la soif de la vengeance, une cruauté réfléchie, et aussi par des traits d'amour, de grandeur d'âme et de dévouement, et surtout par la passion des aventures ; cette race se distingue aussi par un esprit net et clair, ingénieux et plein de finesse, vif, brillant, dont elle a donné tant de preuves dans les arts et les sciences. Mais ce n'est là qu'un côté superficiel, dénué de profondeur et de généralité ; ce n'est pas la vraie personnalité appuyée sur une base solide, sur la connaissance de l'esprit et de la nature morale.

Tous ces éléments séparés ou réunis ne peuvent donc offrir l'idéal. Ce sont des antécédents, des conditions et des matériaux. L'ensemble n'offre rien qui réponde à l'idée de la beauté réelle. Cette beauté idéale, nous la trouvons réalisée, pour la première fois, chez le peuple grec et dans l'*art classique*, qu'il s'agit de caractériser.

Pour que les deux éléments du beau s'harmonisent d'une manière parfaite, il est nécessaire que le premier, l'idée, soit l'esprit lui-même ayant conscience de sa nature et de sa libre personnalité. Si l'on se demande ensuite quelle est la forme qui convient à cette idée, qui exprime l'esprit individuel, personnel, ce ne peut être que la *forme humaine* : elle seule est capable de manifester l'esprit.

L'art classique, qui représente la spiritualité libre sous une

forme individuelle, est donc nécessairement *anthropomorphique*. L'anthropomorphisme est son essence même, et l'on aurait tort de lui en faire un reproche. L'art chrétien et la religion chrétienne sont eux-mêmes anthropomorphiques et le sont à un bien plus haut degré, puisque Dieu s'est fait réellement homme, que le Christ n'est pas une simple personnification divine conçue par l'imagination, qu'il est à la fois véritablement Dieu et véritablement homme. Il a parcouru toutes les phases de l'existence terrestre : il est né, il a souffert et il est mort. Dans l'art classique, la nature sensible ne meurt pas, mais elle ne ressuscite pas. Aussi cette religion ne satisfait pas l'âme humaine tout entière. L'idéal grec a pour base une harmonie inaltérable entre l'esprit et la forme sensible, la sérénité inaltérable des dieux immortels ; mais ce calme a quelque chose de froid et d'inanimé. L'art classique n'a pas compris la véritable essence de la nature divine ni creusé jusqu'aux profondeurs de l'âme. Il n'a pas su dévoiler ses puissances les plus intimes dans leur opposition et en rétablir l'harmonie. Toute cette face de l'existence, le mal, le péché, le malheur, la souffrance morale, la révolte de la volonté, les remords et les déchirements de l'âme lui sont inconnus. L'art classique ne dépasse pas le domaine propre de la beauté sensible ; mais il la représente d'une manière parfaite.

Cet idéal de la beauté classique a été réalisé par les *Grecs*. Les conditions les plus favorables se trouvaient réunies pour le faire éclore. La position géographique, le génie de ce peuple, son caractère moral, sa vie politique, tout devait concourir à l'accomplissement de cette idée du beau classique dont les caractères sont la proportion, la mesure, l'harmonie. Placée entre l'Asie et l'Europe, la Grèce réalise l'accord de la liberté personnelle et des mœurs publiques, de la cité et de l'individu,

de l'esprit général et particulier. Son génie, mélange de spontanéité et de réflexion, offre une égale fusion des contraires. Le sentiment de cette heureuse harmonie perce à travers toutes les productions de l'esprit grec. C'est le moment de la jeunesse dans la vie de l'humanité, âge court, moment unique et irrévocable, comme celui de la beauté dans l'individu.

L'art atteignit alors le point culminant de la beauté sensible sous la forme de l'individualité plastique. Le culte du beau c'est la vie tout entière du peuple grec. Aussi la religion et l'art s'identifient. Toutes les autres formes de la civilisation grecque sont subordonnées à l'art.

Il importe ici de déterminer la position nouvelle de l'artiste dans la production des œuvres de l'art.

L'art y apparaît non comme une production de la nature, mais comme une création de l'esprit individuel; c'est l'œuvre d'un esprit libre qui a conscience de lui-même, qui se possède, qui n'a rien de vague et d'obscur dans la pensée, et ne se trouve arrêté par aucune difficulté technique.

Cette position nouvelle de l'*artiste grec* se manifeste à la fois sous le rapport du fond, de la forme et de l'habileté technique.

En ce qui regarde le *fond* ou les idées qu'il doit représenter, à l'opposé de l'art symbolique, où l'esprit tâtonne, cherche sans pouvoir arriver à une notion claire, l'artiste trouve l'idée toute faite dans le dogme, la croyance populaire, et une idée nette, précise, dont lui-même se rend compte. Toutefois, il ne s'y asservit pas, il l'accepte mais la reproduit librement. Les artistes grecs recevaient leurs sujets de la religion populaire; c'était une idée originairement transmise par l'Orient, mais déjà transformée dans la conscience du peuple. Ils la transformaient, à leur tour, dans le sens du beau; ils reproduisaient et créaient à la fois.

Mais c'est surtout sur la *forme* que se concentre et s'exerce leur activité libre. Tandis que l'art symbolique s'épuise à chercher mille formes extraordinaires pour rendre ses idées, n'ayant ni mesure ni règle fixe, l'artiste grec s'enferme dans son sujet, dont il respecte les limites. Puis, entre le fond et la forme il établit un parfait accord. En travaillant ainsi la forme, il perfectionne aussi le fond. Il les dégage tous deux des accessoires inutiles, afin d'adapter l'un à l'autre. Dès lors il ne s'arrête pas à un type immobile et traditionnel, il perfectionne le tout, car le fond et la forme sont inséparables; il les développe l'un et l'autre dans toute la sérénité de l'inspiration.

Quant à l'élément *technique*, à l'artiste classique appartient au plus haut degré l'habileté combinée avec l'inspiration. Rien ne l'arrête ni ne le gêne. Ici point d'entraves comme dans une religion stationnaire où les formes sont consacrées par l'usage, en Egypte, par exemple. Et cette habileté va toujours croissant. Le progrès dans les procédés de l'art est nécessaire pour la réalisation de la beauté pure et l'exécution parfaite des œuvres du génie.

Après ces considérations générales sur l'art classique, Hegel l'étudie plus en détail. Il le considère : 1° dans son *développement* ; 2° en lui-même, comme réalisation de l'*idéal* ; 3° dans les causes qui ont amené sa ruine et sa destruction.

1° En ce qui concerne le *développement de l'art grec*, l'auteur s'étend longuement sur l'histoire et le progrès de la mythologie. C'est que la religion et l'art, ici, se confondent. Le point central de l'art grec, c'est l'Olympe et les belles divinités qui composent ce monde idéal.

Voici quels sont, suivant Hegel, les principaux degrés du développement de l'art et de la mythologie grecs :

Le premier perfectionnement consiste dans une réaction contre la forme symbolique, qu'il s'agit de détruire. Les dieux grecs sont venus de l'Orient; les Grecs ont emprunté leurs divinités aux religions étrangères. On peut dire, d'un autre côté, qu'ils les ont inventées; car l'invention n'exclut pas les emprunts. Ils ont transformé les idées contenues dans les traditions antérieures. Or, sur quoi a porté cette transformation? C'est là l'histoire du polythéisme et de l'art antique, qui suit une marche parallèle et en est inséparable.

Les divinités grecques sont, avant tout, des personnes morales revêtues de la forme humaine. Le premier développement consiste donc à rejeter ces symboles grossiers qui, dans le naturalisme oriental, forment l'objet du culte, et qui défigurent les représentations de l'art. Ce progrès est marqué par la *dégradation du règne animal*. Il est clairement indiqué, dans un grand nombre des cérémonies et des fables du polythéisme, par les sacrifices d'animaux, les chasses sacrées, plusieurs des exploits attribués aux héros, en particulier les travaux d'Hercule. Quelques-unes des fables d'Esope ont le même sens. Les métamorphoses racontées par Ovide sont aussi des mythes défigurés, ou des fables devenues burlesques, mais dont le fond, resté intact et facile à reconnaître, contient la même idée.

C'est l'opposé de la manière dont les Egyptiens considéraient les animaux. La nature, ici, au lieu d'être vénérée et adorée, est rabaissée et dégradée. Revêtir une forme animale n'est plus une divinisation, c'est un châtiment d'un crime monstrueux. On fait honte aux dieux eux-mêmes de cette forme, et ils ne la prennent que pour satisfaire des passions de la nature sensuelle. Tel est le sens de plusieurs des fables de Jupiter, comme celles de Danaé, d'Europe, de Léda, de Ganymède. La représentation du principe

générateur dans la nature, qui fait le fond des anciennes mythologies, est ici changée en une série d'histoires où le pèr des dieux et des hommes joue un rôle peu édifiant et souvent ridicule. Enfin, toute cette partie de la religion qui est relative aux désirs sensuels de la nature animale est refoulée sur un dernier plan, et représentée par des divinités subalternes : Circé, qui change les hommes en pourceaux ; Pan, Silène, les satyres et les faunes. Encore la forme humaine domine, et la forme animale est à peine indiquée par des oreilles, de petites cornes, etc.

Un autre progrès se fait remarquer dans les *oracles*. Les phénomènes de la nature, au lieu d'être l'objet de l'adoration et du culte, ne sont plus que des signes par lesquels les dieux font connaître leur volonté aux mortels. Ces signes prophétiques deviennent de plus en plus simples ; enfin, c'est surtout la voix de l'homme qui est l'organe de l'oracle. L'oracle est ambigu, de sorte que l'homme qui le reçoit est obligé de l'interpréter, d'y mêler sa raison, et, s'il prend un parti, d'en garder en partie la responsabilité. Dans l'art dramatique, par exemple, l'homme n'agit pas encore tout à fait par lui-même ; il consulte les dieux, obéit à leur volonté ; mais sa volonté se confond avec la leur. Une part est faite à sa liberté.

La distinction des *anciennes* et des *nouvelles divinités* marque encore mieux ce progrès de la liberté morale.

Entre les premières, qui personnifient les puissances de la nature, s'établit déjà une gradation. D'abord, les puissances sauvages et souterraines, le Chaos, le Tartare, l'Érèbe ; puis, Uranus, Géa, les Géants et les Titans ; à un degré supérieur, Prométhée, d'abord l'ami des nouveaux dieux, le bienfaiteur des hommes, puis puni par Jupiter pour ce bienfait apparent : inconséquence qui s'explique en ce que, si Prométhée enseigna

l'industrie aux hommes, il créa une cause de discordes et de dissensions en n'y joignant pas un enseignement plus élevé, la moralité, la science du gouvernement, les garanties de la propriété. Tel est le sens profond de ce mythe, que Platon explique ainsi dans ses Dialogues.

Une autre classe de divinités, également anciennes, mais déjà morales quoiqu'elles rappellent encore la fatalité des lois physiques, sont les Euménides, Dicé, les Erinnyes. On voit apparaître ici les idées de droit et de justice, mais de droit exclusif, absolu, étroit, inintelligent, sous la forme d'une implacable vengeance, ou, comme la Némésis antique, d'une puissance qui rabaisse tout ce qui est élevé, rétablit l'égalité par le nivellement ; ce qui est l'opposé de la vraie justice.

Enfin, ce développement de l'idéal classique se révèle plus clairement encore dans la *théogonie* et la *généalogie* des dieux, dans leur naissance et leur succession, par l'abaissement des divinités des races antérieures, enfin dans l'hostilité qui éclate entre elles, dans la révolution qui leur a enlevé la souveraineté pour la mettre entre les mains des divinités nouvelles. Maintenant, la distinction se prononce au point d'engendrer la lutte, et le combat devient l'événement principal de la mythologie.

Ce combat est celui de la nature et de l'esprit, et il est la loi du monde. Sous la forme historique, c'est le perfectionnement de la nature humaine, la conquête successive des droits et de la propriété, l'amélioration des lois, de la constitution politique. Dans les représentations religieuses, c'est le triomphe des divinités morales sur les puissances de la nature.

Ce combat s'annonce comme la plus grande catastrophe dans l'histoire du monde; aussi ce n'est pas le sujet d'un mythe particulier, c'est le fait principal, décisif, qui fait le centre de toute cette mythologie.

La conclusion de tout ceci, relativement à l'histoire de l'art et au développement de l'idéal, c'est que l'art doit faire, comme la mythologie, rejeter comme indigne de lui tout ce qui est purement physique ou animal, ce qui est confus, fantastique, obscur, tout mélange grossier du matériel et du spirituel. Toutes ces créations d'une imagination déréglée ne trouvent plus ici leur place, elles doivent fuir devant la lumière de l'esprit. L'art se purifie de tout ce qui est caprice, fantaisie, accessoire symbolique, de toute idée vague et confuse.

De même, les dieux nouveaux forment un monde organisé et constitué. Cette unité s'affermit et se perfectionne encore dans les développements ultérieurs de l'art plastique et de la poésie.

Toutefois, les anciens éléments, refoulés par l'avénement des puissances morales, conservent une place à côté de celles-ci, ou se combinent avec elles. Tel est, par exemple, le sens et le but des *mystères*.

Dans les divinités nouvelles, qui sont des personnes morales, il reste aussi comme un écho, un reflet des puissances de la nature. Elles offrent, par conséquent, une combinaison de l'élément physique et de l'élément moral ; mais le premier est subordonné au second. Ainsi Neptune c'est la mer, mais il est surtout invoqué comme dieu de la navigation et fondateur des villes ; Apollon est le soleil, le dieu de la lumière, mais c'est aussi le dieu de la lumière spirituelle, de la science et des oracles. Dans Jupiter, Diane, Hercule, Vénus, il est facile de retrouver le côté physique combiné avec le sens moral.

Ainsi, dans les nouveaux dieux, les éléments de la nature, après avoir été rabaissés et dégradés, reparaissent et sont conservés. Il en est de même des formes du règne animal ; mais le sens symbolique se perd de plus en plus. Elles ne figurent

plus que comme accessoires combinés avec la forme humaine; elles sont réduites à n'être plus qu'un emblème ou un attribut, un signe indicateur, comme l'aigle à côté de Jupiter, le paon auprès de Junon, la colombe auprès de Vénus. Ou le mythe principal n'est plus qu'un fait accidentel, peu sérieux, de la vie d'un dieu ; il devient le texte d'histoires licencieuses abandonné à l'imagination des poëtes.

2° Après avoir assisté au développement de l'idéal dans l'art grec, développement parallèle à celui de la religion et de la mythologie, nous avons à le considérer en lui-même dans ses caractères principaux, tel qu'il est sorti de l'activité créatrice ou de l'imagination du poëte et de l'artiste.

Cette mythologie a son origine dans les religions antérieures, mais ces dieux sont bien les dieux d'Homère et d'Hésiode. La tradition a fourni les matériaux ; mais l'idée que chaque dieu doit représenter, et surtout la forme qui l'exprime dans sa pureté et sa simplicité, voilà ce qui n'était pas donné. Et ce type idéal, les grands poëtes le tirèrent de leur génie, ils trouvèrent aussi la véritable forme qui lui convenait. Par là, ils furent les créateurs de cette mythologie que nous admirons dans l'art grec et qui se confond avec lui.

Les dieux grecs n'en ont pas moins leur racine dans l'esprit et les croyances du peuple grec, dans la croyance nationale ; les poëtes furent les interprètes de la pensée générale, de ce qu'il y avait de plus élevé dans l'imagination du peuple. Dès lors, l'artiste, comme on l'a vu plus haut, prend une position tout autre que dans l'Orient. Son inspiration est personnelle. Son œuvre est celle d'une imagination libre, créant d'après ses propres conceptions. L'inspiration ne vient pas du dehors ; ce qu'ils révèlent aux hommes, ce sont les idées de l'esprit humain, ce qu'il y a de plus

intime dans le cœur de l'homme. Aussi les artistes sont-ils véritablement poëtes ; ils façonnent à leur gré le fond et la forme pour en tirer des figures libres et originales. La tradition se dépouille entre leurs mains de tout ce qu'elle a de grossier, de symbolique, de laid et de difforme ; ils dégagent l'idée qu'ils veulent mettre en lumière, et l'individualisent sous la forme humaine. Telle est la manière libre, quoique non arbitraire, dont les artistes grecs procèdent dans la création de leurs œuvres.

Ils sont poëtes, mais aussi prophètes et devins. Ils représentent les actions humaines dans les actions divines, et réciproquement, sans que la distinction soit nette et tranchée. Ils maintiennent l'union, l'accord de l'humain et du divin. Tel est le sens de la plupart des apparitions des dieux dans Homère, lorsque les dieux, par exemple, consultent les héros ou interviennent dans les combats.

Maintenant, si l'on veut connaître la *nature de cet idéal*, déterminer, d'une manière plus précise, les caractères de ces divinités de l'art grec, voici ce que l'on peut dire en les envisageant à la fois par le côté *général*, *particulier* et *individuel*.

Le premier attribut qui les distingue, c'est quelque chose de général, de substantiel. Ces dieux immortels sont étrangers aux misères et aux agitations de l'existence humaine. Ils jouissent d'un calme et d'une sérénité inaltérables qu'ils puisent dans leur repos et leur majesté. Ils ne sont pas, toutefois, des abstractions vagues, des existences universelles et purement idéales. A ce caractère de généralité s'ajoute l'individualité. Chaque divinité a ses traits et sa physionomie propres, son rôle particulier, sa sphère d'activité déterminée et limitée. Une juste mesure encore ici est observée ; les deux éléments, le général et l'individuel, sont dans un accord parfait.

En même temps, ce caractère moral se manifeste sous une forme extérieure et corporelle, elle-même sa plus parfaite expression, où apparaît l'harmonieuse fusion de la forme extérieure et du principe interne qui l'anime.

Cette forme physique, ainsi que le principe spirituel qui se manifeste en elle, est affranchie de tous les accidents de la vie matérielle et des misères de l'existence finie. C'est le corps humain avec ses belles proportions et leur harmonie ; tout annonce la beauté, la liberté, la grâce. C'est ainsi que cette forme, dans sa pureté, répond au principe spirituel et divin qui s'est incarné en elle. De là la noblesse, la grandeur et l'élévation de ces figures, qui n'ont rien de commun avec les besoins de la vie matérielle, et semblent élevées au-dessus de leur existence corporelle. Ce sont des divinités immortelles sous des traits humains. Le corps, malgré sa beauté, paraît un appendice superflu ; et néanmoins c'est une forme animée et vivante qui offre une indestructible harmonie entre les deux principes, l'âme et le corps.

Mais une contradiction se fait sentir entre l'esprit et la forme matérielle. Ce tout harmonieux recèle un principe de destruction qui se fera de plus en plus sentir. On peut remarquer dans ces figures un souffle de tristesse au milieu de la grandeur. Absorbées en elles-mêmes, calmes et sereines, elles manquent d'abandon et de satisfaction intérieure ; quelque chose de froid et d'insensible se fait remarquer dans leurs traits, surtout si on les compare à la vivacité du sentiment moderne. Cette paix divine, cette indifférence pour tout ce qui est mortel et passager, forme un contraste entre la grandeur morale et la forme corporelle. Ces divinités bienheureuses se plaignent à la fois de leur félicité et de leur existence physique. On lit sur leurs traits le destin qui pèse sur leurs têtes.

Maintenant, quel est l'art particulier le plus propre à représenter cet idéal? c'est évidemment la *sculpture*. Elle seule est capable de nous montrer ces figures idéales dans leur éternel repos, d'exprimer cet accord parfait du principe spirituel et de la forme sensible. A elle a été confiée la mission de réaliser cet idéal dans sa pureté, sa grandeur et sa perfection.

La poésie, la poésie dramatique surtout, qui fait agir les dieux et les entraîne dans des luttes et des combats contraires à leur grandeur et à leur dignité, est beaucoup moins en état de remplir cette destination.

Si l'on envisage ces divinités dans leur caractère *particulier* et non plus général, on voit qu'elles forment une pluralité, un tout, un ensemble, qui est le *polythéisme*. Chaque dieu particulier, tout en ayant son caractère propre et original, est lui-même un tout complet; il possède aussi les qualités distinctives des autres divinités. De là la richesse de ces caractères. C'est pour cette raison que le polythéisme grec n'offre pas un ensemble systématique. L'Olympe se compose l'une multitude de dieux distincts, mais qui ne forment pas une hiérarchie constituée. Les rangs n'y sont pas rigoureusement fixés. De là la liberté, la sérénité, l'indépendance de ces personnages. Sans cette contradiction apparente, ces divinités seraient embarrassées les unes dans les autres, entravées dans leur développement et leur puissance. Au lieu d'être de véritables personnages, elles ne seraient que des êtres allégoriques, des abstractions personnifiées.

Quant à leur représentation sensible, c'est encore la sculpture qui est l'art le plus propre à exprimer ce caractère particulier de la nature des dieux. En combinant avec la grandeur immobile l'individualité des traits propres à chacun d'eux, elle fixe dans les statues des dieux l'expression la

plus parfaite de leur caractère et arrête sa forme définitive. La sculpture, encore ici, est plus idéale que la poésie. Elle offre une forme déterminée et fixe, tandis que la poésie y mêle une foule d'actions, d'histoires et de particularités accidentelles. La sculpture crée des modèles absolus, éternels ; elle a fixé le type de la vraie beauté classique, base de toutes les autres productions du génie grec ; elle est ici le point central de l'art.

Mais, pour représenter les dieux dans leur véritable *individualité*, il ne suffit pas de les distinguer par quelques attributs particuliers. L'art classique ne se borne pas d'ailleurs à représenter ces personnages immobiles et concentrés en eux-mêmes, il les montre aussi en mouvement et en action. Le caractère des dieux se particularise donc, et offre les traits spéciaux dont se compose la physionomie propre de chaque dieu. C'est là le côté accidentel, positif, historique, qui figure dans la mythologie et aussi dans l'art comme élément accessoire mais nécessaire.

Ces matériaux sont fournis par l'histoire ou la fable. Ce sont des antécédents, des particularités locales qui donnent aux dieux leur individualité et leur originalité vivantes. Les uns sont empruntés aux religions symboliques qui conservent une trace dans les nouvelles créations ; l'élément symbolique est absorbé dans le mythe nouveau. D'autres sont pris dans les origines nationales qui se rattachent aux temps héroïques et aux traditions étrangères. D'autres enfin proviennent des circonstances locales, relatives à la propagation des mythes, à leur formation, aux usages et aux cérémonies du culte, etc. Tous ces matériaux façonnés par l'art donnent aux dieux grecs l'apparence, l'intérêt et le charme de l'humanité vivante. Mais ce côté traditionnel qui, à l'origine, avait un sens sym-

bolique l'a perdu peu à peu ; il n'est plus destiné qu'à compléter l'individualité des dieux, à leur donner une forme plus humaine et plus sensible, à ajouter, par ces détails souvent peu dignes de la majesté divine, le côté de l'arbitraire et de l'accidentel. La sculpture, qui représente l'idéal pur, doit, sans l'exclure tout à fait, le laisser apparaître le moins possible ; elle le représente comme accessoire dans la coiffure, les armes, les ornements, les attributs extérieurs. Une autre source pour la détermination plus précise du caractère des dieux est leur intervention dans les actions et les circonstances de la vie humaine. Ici l'imagination du poëte se répand comme une source intarissable en une foule d'histoires particulières, de traits de caractère et d'actions attribuées aux dieux. Le problème de l'art consiste à combiner d'une manière naturelle et vivante l'action des personnages divins et les actions humaines, de manière que les dieux apparaissent comme la cause générale de ce que l'homme fait et accomplit lui-même. Les dieux, ainsi, sont les principes intérieurs, qui résident au fond de l'âme humaine, ses propres passions dans ce qu'elles ont d'élevé, et sa pensée personnelle ; ou c'est la nécessité de la situation, la force des circonstances dont l'homme subit l'action fatale. C'est ce qui perce dans toutes les situations où Homère fait intervenir les dieux et dans la manière dont ils influent sur les événements.

Mais, par ce côté, les dieux de l'art classique abandonnent, de plus en plus, la sérénité silencieuse de l'idéal, pour descendre dans la multiplicité des situations individuelles, des actions, et dans le conflit des passions humaines. L'art classique se trouve ainsi entraîné au dernier degré d'individualisation ; il tombe dans l'agréable et le gracieux. Le divin s'absorbe dans le fini, qui s'adresse exclusivement à la sensibilité

et ne satisfait plus la pensée. L'imagination et l'art, s'emparant de ce côté, et l'exagérant de plus en plus, corrompent la religion elle-même. Le sévère idéal fait place à la beauté purement sensible et à l'agrément; il s'éloigne de plus en plus des idées éternelles qui forment le fond de la religion et de l'art, et ceux-ci sont entraînés à leur ruine.

3° En effet, indépendamment des causes extérieures qui ont occasionné la *décadence* de l'art grec et précipité sa chute, plusieurs causes internes, prises dans la nature même de l'idéal grec, rendaient cette chute inévitable. D'abord, les dieux grecs, comme on l'a vu, portent en eux-mêmes le germe de leur destruction, et le vice qu'ils recèlent est dévoilé par les représentations de l'art classique lui-même. La pluralité des dieux et leur diversité en font déjà des existences accidentelles; cette multiplicité ne peut satisfaire la raison. La pensée les dissout et les fait rentrer dans une divinité unique. Les dieux, d'ailleurs, ne restent pas dans leur repos éternel, ils entrent en action, prennent part aux intérêts, aux passions, et se mêlent aux collisions de la vie humaine. Cette multitude de rapports où ils s'engagent, comme acteurs dans ce drame, détruit la majesté divine, contredit leur grandeur, leur dignité, leur beauté. Dans le véritable idéal lui-même, celui de la sculpture, on remarque quelque chose d'inanimé, d'insensible, de froid, un air sérieux de tristesse silencieuse qui indique que quelque chose de plus élevé pèse sur leurs têtes, le Destin, unité suprême, divinité aveugle, l'immuable fatalité à laquelle sont soumis et les dieux et les hommes.

Mais la cause principale, c'est que, la nécessité absolue ne faisant pas partie intégrante de leur personnalité, et leur étant étrangère, le côté particulier individuel n'est plus retenu sur sa pente; il se développe de plus en plus sans

règle et sans mesure. Ils se laissent entraîner dans les accidents extérieurs de la vie humaine, et tombent dans toutes les imperfections de l'anthropomorphisme. Dès lors, la ruine de ces belles divinités de l'art est inévitable. La conscience morale s'en détourne et les réprouve. Les dieux, il est vrai, sont des personnes morales, mais sous la forme humaine et corporelle. Or la vraie moralité n'apparaît qu'à la conscience, et sous une forme purement spirituelle. Le point de vue du beau n'est ni celui de la religion ni celui de la morale. La spiritualité infinie, invisible, voilà le divin pour la conscience religieuse. Pour la conscience morale, le bien est une idée, une conception, un devoir qui commande le sacrifice des sens. On a donc beau s'enthousiasmer pour l'art et la beauté grecs, admirer ces belles divinités, l'âme ne se reconnaît pas tout entière dans l'objet de sa contemplation ou de son culte. Ce qu'elle conçoit comme le vrai idéal, c'est un Dieu esprit, infini, absolu, personnel, doué de qualités morales, de la justice, de la bonté, etc.

C'est ce dont les dieux du polythéisme grec, malgré leur beauté, ne nous offrent pas l'image.

Quant à la *transition* de la mythologie grecque à une religion nouvelle et à un art nouveau, elle ne pouvait plus s'effectuer dans le domaine de l'imagination. A l'origine de l'art grec, la transition apparaît sous la forme d'un combat entre les anciens et les nouveaux dieux, dans la région même de l'art et de l'imagination. Ici, c'est sur le terrain plus sérieux de l'histoire que s'accomplit cette révolution. L'idée nouvelle n'apparaît pas comme une révélation de l'art ou sous la forme du mythe et de la fable, mais dans l'histoire même, par le cours des événements, par l'apparition de Dieu même sur la terre, où il est né, a vécu et est ressuscité. C'est là un fonds

d'idées que l'art n'a pas inventé et qu'il trouve en dehors de lui. Les dieux de l'art classique n'ont d'existence que dans l'imagination; ils n'ont été visibles que dans la pierre et le bois, ils n'ont pas été à la fois chair et esprit. Cette existence réelle de Dieu en chair et en esprit, le christianisme, pour la première fois, l'a montrée dans la vie et les actions d'un Dieu présent parmi les hommes. Ce passage ne peut donc s'accomplir dans le domaine de l'art, parce que le Dieu de la religion révélée est le Dieu réel et vivant. Comparés à lui, ses adversaires n'ont été que des êtres imaginaires, qui ne peuvent être pris au sérieux et se rencontrer avec lui sur le terrain de l'histoire. L'opposition et le combat ne peuvent donc offrir le caractère d'une lutte sérieuse et être représentés comme tels par l'art ou la poésie. Aussi, toutes les fois que l'on a essayé de faire de ce sujet, chez les modernes, un thème poétique, on l'a fait d'une manière frivole et impie, comme dans *la Guerre des dieux* de Parny.

D'un autre côté, vainement se prendrait-on à regretter, comme on l'a fait souvent, en prose et en vers, l'idéal grec et la mythologie païenne, comme plus favorables à l'art et à la poésie que la croyance chrétienne, à qui l'on accorde une plus haute vérité morale, mais en la regardant comme inférieure au point de vue de l'art et du beau.

Le christianisme a sa poésie et son art à lui, son idéal essentiellement différent de l'idéal et de l'art grecs. Ici tout parallèle est superficiel. Le polythéisme, c'est l'anthropomorphisme. Les dieux de la Grèce sont de belles divinités sous la forme humaine. Dès que la raison a compris Dieu comme esprit et comme Être infini, avec cette conception apparaissent d'autres idées, d'autres sentiments, d'autres exigences que l'art ancien est incapable de satisfaire, auxquels il ne peut at-

teindre, qui appellent, par conséquent, un art nouveau, une poésie nouvelle. Ainsi, les regrets sont superflus, la comparaison n'a plus de sens, ce n'est plus qu'un texte pour la déclamation. Ce que l'on a pu objecter sérieusement au christianisme, ses tendances au mysticisme à l'ascétisme, qui, en effet, sont contraires à l'art, ne sont que les exagérations de son principe. Mais la pensée qui fait le fond du christianisme, le vrai sentiment chrétien, loin d'être contraires à l'art, lui sont très-favorables. De là est sorti un art nouveau, inférieur, il est vrai, par certains côtés, à l'art antique, dans la sculpture, par exemple, mais qui lui est supérieur, par d'autres côtés, de toute la hauteur de son idée comparée à l'idée païenne.

En tout ceci, nous ne faisons que résumer les idées de l'auteur. Il faut lui rendre cette justice, que, partout où il parle de l'art chrétien, il le fait dignement, et montre un esprit dégagé de toute préoccupation systématique.

Si l'on jette maintenant un coup d'œil sur les causes extérieures qui ont amené cette décadence, il est facile de les reconnaître dans les situations de la société antique, qui annoncent à la fois et la ruine de l'art et celle de la religion. On reconnaît les vices de cet ordre social où l'Etat était tout, l'individu rien par lui-même. C'est là le vice radical de la cité grecque. Dans cette identification de l'homme et de l'Etat, les droits de l'individu sont méconnus. Celui-ci, alors, cherche à se frayer une voie distincte et indépendante, se sépare de l'intérêt public, poursuit ses fins propres, et finalement travaille à la ruine de l'Etat. De là l'égoïsme qui mine peu à peu cette société, et les excès toujours croissants de la démagogie.

D'un autre côté, s'élève dans les âmes d'élite le besoin d'une liberté plus haute dans un Etat organisé sur la base de la

justice et du droit. En attendant, l'homme se replie sur lui-même, et, désertant la loi écrite, religieuse et civile, prend sa conscience pour règle de ses actes. Socrate marque l'avénement de cette idée. A Rome, dans les dernières années de la république, chez les âmes énergiques, se révèle cet antagonisme et ce détachement de la société. De beaux caractères nous offrent le spectacle des vertus privées à côté de l'affaiblissement et de la corruption des mœurs publiques.

Cette protestation de la conscience morale contre la corruption croissante trouve son expression dans l'art lui-même; elle crée une forme de poésie qui lui correspond, la *satire*.

Selon Hegel, la *satire*, en effet, appartient en propre aux Romains; elle est, du moins, le caractère distinctif et original, le trait saillant de leur poésie et de leur littérature. « L'esprit du monde romain, c'est la domination de la lettre morte, la destruction de la beauté, l'absence de sérénité dans les mœurs, le refoulement des affections domestiques et naturelles, en général le sacrifice de l'individualité qui se dévoue à l'Etat, l'impassible dignité dans l'obéissance à la loi. Le principe de cette vertu politique, dans sa froide et austère rudesse, a soumis au dehors toutes les individualités nationales, tandis qu'au dedans le droit s'est développé avec la même rigueur et la même exactitude de formes, au point d'atteindre à la perfection. Mais ce principe était contraire à l'art véritable. Aussi ne trouve-t-on à Rome aucun art qui présente un caractère de beauté, de liberté, de grandeur. Les Romains ont reçu et appris des Grecs la sculpture, la peinture, la musique, la poésie épique, lyrique et dramatique. Ce qui est regardé comme indigène chez eux, ce sont les farces comiques, les fescennines et les atellanes. Les Romains ne peuvent revendiquer comme leur appartenant en propre que

les formes de l'art qui, dans leur principe, sont prosaïques, telles que le poëme didactique. Mais il faut placer avant tout la satire.

III. De l'art romantique. — Ce mot, employé pour désigner ici l'art moderne dans son opposition avec l'art grec ou classique, n'emporte aucun des sens défavorables qu'*il* a dans notre langue et notre littérature, où il est devenu le synonyme d'une liberté poussée jusqu'à la licence et du mépris de toute règle. L'art romantique, qui, dans son plus haut développement, est aussi l'art chrétien, a ses lois et ses principes aussi nécessaires que l'art classique. Mais l'*idée* qu'il exprime étant différente, ses conditions le sont aussi : il obéit à d'autres règles, tout en observant celles qui sont la base de tout art et l'essence même du beau.

Voici comment Hegel caractérise, d'une manière générale, cette forme de l'art, en l'opposant à l'art antique que nous venons d'étudier.

Dans l'art classique, c'est l'esprit qui fait le fond de la représentation ; mais il est combiné avec la forme sensible ou matérielle, de telle sorte qu'il s'harmonise parfaitement avec elle et ne la dépasse pas. L'art atteignit à sa perfection lorsque s'accomplit cet heureux accord, lorsque l'esprit idéalisa la nature et en fit une image fidèle de lui-même. C'est ainsi que l'art classique fut la représentation parfaite de l'idéal, le règne de la beauté.

Mais il existe quelque chose de plus élevé que la manifestation belle de l'esprit sous la forme sensible. L'esprit doit abandonner cet accord avec la nature, se retirer en lui-même, trouver la véritable harmonie dans son monde propre, le

monde spirituel de l'âme et de la conscience. Or ce développement de l'esprit qui, ne pouvant se satisfaire dans le monde des sens, cherche une harmonie plus haute en lui-même, est le principe fondamental de l'art romantique.

Ici, la beauté de la forme n'est plus la chose suprême ; la beauté, dans ce sens, reste quelque chose d'inférieur, de subordonné ; elle fait place à la beauté spirituelle qui réside au fond de l'âme, dans les profondeurs de sa nature infinie.

Or, pour prendre ainsi possession de lui-même, il faut que l'esprit ait conscience de son rapport avec Dieu et de son union avec lui ; que non-seulement le principe divin se révèle sous une forme vraie et digne de lui, mais que l'âme humaine, de son côté, s'élève jusqu'à Dieu, qu'elle se sente remplie de son essence, que la Divinité descende au sein de l'humanité. L'anthropomorphisme de la pensée grecque doit disparaître pour faire place à un anthropomorphisme d'un ordre plus élevé.

Dès lors, toutes les divinités du polythéisme seront absorbées dans un Dieu unique. Dieu n'a plus rien de commun avec ces personnages individuels qui avaient leurs attributs et leur rôle distincts, et formaient un ensemble libre, quoique soumis au destin.

En même temps, Dieu ne reste pas enfermé dans les profondeurs de son essence, il apparaît aussi dans le monde réel, il ouvre ses trésors et les répand dans la création. Il se révèle toutefois moins dans la nature que dans le monde moral ou de la liberté. Enfin Dieu n'est pas un idéal créé par l'imagination, il se manifeste sous les traits de l'humanité vivante.

Si nous comparons, sous ce rapport, l'art romantique avec l'art classique, on voit que la sculpture ne suffit plus pour exprimer cette idée. On chercherait vainement dans l'image

des dieux façonnés par la sculpture ce qui annonce la vraie personnalité, la conscience nette de soi-même et la volonté réfléchie. A l'extérieur, ce défaut se trahit par l'absence de l'œil, ce miroir de l'âme. La sculpture est privée du regard, ce rayon de l'esprit émané du dedans. D'un autre côté, l'esprit entrant en relation avec les objets extérieurs, cette immobilité de la sculpture ne répond plus au besoin d'activité, qui demande à s'exercer dans une carrière plus étendue. La représentation doit embrasser un champ plus vaste d'objets et de situations physiques et morales.

Quant à la manière dont ce principe se développe et se réalise, l'art romantique offre des différences frappantes, sous ce rapport, avec l'art antique.

D'abord, comme il a été dit, au lieu de divinités idéales qui n'existent que pour l'imagination et ne sont que la nature humaine idéalisée, c'est Dieu lui-même qui se fait homme et parcourt toutes les phases de la vie humaine, la naissance, la souffrance, la mort et la résurrection. Telle est l'idée fondamentale que représente l'art dans le cercle même de la religion.

Le résultat de cette conception religieuse c'est de donner aussi à l'art, comme fond principal de ses représentations, la lutte, le combat, la douleur et la mort, la tristesse profonde qu'inspire le néant de la vie, la souffrance physique et morale. Tout cela, en effet, n'est-ce pas une partie essentielle de l'histoire de l'Homme-Dieu, qui doit être proposé pour modèle à l'humanité? N'est-ce pas le moyen de se rapprocher de Dieu, de lui ressembler, et de s'unir à lui? L'homme doit donc dépouiller sa nature finie, renoncer à ce qui n'est que néant, et, par cette mort à la vie réelle, se proposer de devenir ce que Dieu a donné à contempler lui-même dans sa vie mortelle.

La douleur infinie de ce sacrifice, cette idée de la souffrance et de la mort, qui étaient à peu près bannies de l'art classique, trouvent, pour la première fois, leur place nécessaire dans l'art chrétien. Chez les Grecs, la mort n'a rien de sérieux, parce que l'homme n'attache pas une grande importance à sa personnalité et à sa nature spirituelle. Maintenant, au contraire, que l'âme a une valeur infinie, la mort devient terrible. La terreur devant la mort et l'anéantissement de notre être s'empreint fortement dans les âmes. De même encore, chez les Grecs, surtout avant Socrate, l'idée de l'immortalité était peu profonde; ils ne concevaient guère la vie comme inséparable de l'existence physique. Dans la croyance chrétienne, au contraire, la mort n'est que la résurrection de l'esprit, l'harmonie de l'âme avec elle-même, la véritable vie. Ce n'est qu'en se débarrassant des liens de l'existence terrestre qu'elle doit entrer en possession de sa véritable nature.

Telles sont les principales idées qui forment le fond religieux de l'art romantique ou chrétien. Malgré quelques explications qui rappellent le système particulier de l'auteur, on ne peut nier qu'elles ne soient exprimées avec grandeur et vérité.

Maintenant, en dehors du cercle religieux, se développent des intérêts qui appartiennent à la vie mondaine et qui forment aussi l'objet des représentations de l'art; ce sont des passions, des collisions, des joies et des souffrances qui portent un caractère terrestre ou purement humain, mais où apparaît pourtant le même principe qui distingue la pensée moderne, savoir : un sentiment plus vif, plus énergique et plus profond de la *personnalité* humaine, ou, comme l'appelle l'auteur, de la *subjectivité*.

L'art romantique ne diffère pas moins de l'art classique par

la *forme*, ou le mode de représentation, que par les idées qui constituent le fond de ses œuvres. Et d'abord, une conséquence nécessaire du principe précédent, c'est le point de vue nouveau sous lequel la nature ou le monde physique sont envisagés. Les objets de la nature perdent leur importance ; au moins cessent-ils d'être divinisés. Ils n'ont ni la signification symbolique que leur donnait l'art oriental, ni l'aspect particulier en vertu duquel ils étaient animés et personnifiés dans l'art grec et la mythologie. La nature s'efface, elle se retire sur un plan inférieur ; l'univers se condense en un seul point, au foyer de l'âme humaine. Celle-ci, absorbée par une seule pensée, la pensée de s'unir à Dieu, voit le monde s'évanouir, ou elle le regarde d'un œil indifférent. Vous voyez aussi apparaître un héroïsme tout différent de l'héroïsme antique, un héroïsme de soumission et de résignation.

Mais, d'un autre côté, précisément par cela même que tout se concentre au foyer de l'âme humaine, le cercle des idées se trouve infiniment agrandi. Cette histoire intime de l'âme se développe sous mille formes diverses empruntées à la vie humaine. Elle rayonne au dehors, et l'art s'empare de nouveau de la nature, qui sert de décoration et de théâtre à l'activité de l'esprit. Par là, l'histoire du cœur humain devient infiniment plus riche qu'elle ne l'était dans l'art et la poésie antiques. La multitude croissante des situations, des intérêts et des passions forme un domaine d'autant plus vaste que l'esprit est descendu plus avant en lui-même. Tous les degrés, toutes les phases de la vie, l'humanité tout entière et son développement deviennent la matière inépuisable des représentations de l'art.

Toutefois, l'art n'occupe ici qu'une place secondaire ; comme il est incapable de révéler le fond du dogme, la reli-

gion constitue encore plus sa base essentielle. Aussi conserve-t-elle la priorité et la supériorité que la foi réclame sur les conceptions de l'imagination.

De là résulte une conséquence importante et une différence caractéristique pour l'art moderne. C'est que, dans la représentation des formes sensibles, l'art ne craint plus d'admettre dans son sein le réel avec ses imperfections et ses défauts. Le beau n'est plus la chose essentielle; le laid occupe une place beaucoup plus grande dans ses créations. « Ici donc s'évanouit cette beauté idéale qui élève les formes du monde réel au-dessus de la condition mortelle, et la remplace par une jeunesse florissante. Cette libre vitalité dans son calme infini, ce souffle divin qui anime la matière, l'art romantique n'a pas pour but essentiel de les représenter. Au contraire, il tourne le dos à ce point culminant de la beauté classique, il accorde même au laid un rôle illimité dans ses créations. Il permet à tous les objets d'entrer dans la représentation, malgré leur caractère accidentel. Néanmoins, ces objets, qui sont indifférents ou vulgaires, n'ont de valeur qu'autant que les sentiments de l'âme se reflètent en eux. Mais, au plus haut point de son développement, l'art n'exprime que l'esprit, la spiritualité pure, invisible. On sent qu'il cherche à se dépouiller de toutes les formes matérielles, à s'élancer dans une région supérieure aux sens, où rien ne frappe les regards, où aucun son ne vibre plus à l'oreille.

« Aussi peut-on dire, en comparant sous ce rapport l'art ancien à l'art moderne, que le trait fondamental de l'art romantique ou chrétien c'est l'élément musical, en poésie l'accent lyrique. L'accent lyrique résonne partout, même dans l'épopée et le drame. Dans les arts figuratifs, ce caractère se

fait sentir comme un souffle de l'âme et une atmosphère de sentiment. » (T. II, p. 387.)

Après avoir ainsi déterminé le caractère général de l'art romantique, Hegel l'étudie plus en détail; il l'envisage successivement sous le double point de vue religieux et profane ; il le suit dans son développement, et signale les causes qui ont amené sa décadence. Il termine par des considérations sur l'état actuel de l'art et sur son avenir.

Analysons rapidement les idées principales contenues dans ces chapitres.

1° En ce qui concerne le *côté religieux* dont il a été question jusqu'ici, Hegel, développant son principe, établit un parallèle entre l'*idéal* religieux dans l'art classique et dans l'art romantique; car l'art romantique a aussi son idéal, qui, comme on l'a vu déjà, diffère essentiellement de l'idéal antique.

La beauté grecque montre l'âme entièrement identifiée avec la forme corporelle. Dans l'art romantique, la beauté ne réside plus dans l'idéalisation de la forme sensible, mais dans l'âme elle-même. Sans doute, on doit encore exiger un certain accord entre la réalité et l'idée; mais la forme déterminée est indifférente, elle n'est pas purifiée de tous les accidents de l'existence réelle. Les dieux immortels, en s'offrant à nos yeux sous la forme humaine, ne partagent pas les besoins et les misères de la condition mortelle. Au contraire, le Dieu de l'art chrétien n'est pas un Dieu solitaire, étranger aux conditions de la vie mortelle ; il se fait homme et partage les misères et les souffrances de l'humanité. L'homme, alors, s'approche de Dieu avec confiance et amour. L'idéal, ici, a donc pour forme et manifestation essentielles le sentiment, l'*amour*.

L'amour divin est donc le fond religieux de l'art; son sujet principal, c'est la vie, la passion et la mort d'un Dieu qui

s'immole pour l'homme et l'humanité. La représentation de l'amour religieux est le sujet le plus favorable pour les belles créations de l'art chrétien.

Ainsi, d'abord, l'amour dans Dieu est représenté par l'histoire de la *rédemption du Christ*, par les diverses phases de sa vie, de sa passion, de sa mort et de sa résurrection. — En second lieu, l'amour dans l'homme, l'union de l'âme humaine avec Dieu, apparaît dans la sainte famille, dans l'amour maternel de la Vierge et des disciples.—Enfin, l'amour dans l'humanité est manifesté par l'esprit de l'Église, c'est-à-dire par l'esprit de Dieu présent dans la société des fidèles, par le retour de l'humanité à Dieu, la mort à la vie terrestre, le martyre, le repentir et la conversion, les miracles et les légendes.

Tels sont les sujets principaux qui forment le fond de l'art religieux. C'est l'idéal chrétien dans ce qu'il a de plus élevé. L'art s'en empare et cherche à l'exprimer ; mais il ne le fait toujours qu'imparfaitement. L'art est ici nécessairement dépassé par la pensée religieuse, et doit reconnaître son insuffisance.

2° De l'idéal religieux si nous passons à l'*idéal profane*, il se présente à nous sous deux formes différentes. L'une, quoique représentant la personnalité humaine, développe encore des sentiments nobles, élevés, et qui se combinent avec des idées morales ou religieuses. L'autre ne nous montre que des personnages qui déploient, à la poursuite des intérêts purement humains et positifs, l'indépendance et l'énergie du caractère. La première est représentée par la *chevalerie*. Quand on vient à examiner la nature et le principe de l'idéal chevaleresque, on voit que ce qui en fait le fond c'est, en effet, la *personnalité*. Ici, l'homme abandonne l'état de sanctification intérieure, la vie contemplative pour la vie active. Il porte ses regards au-

tour de lui et cherche un théâtre pour son activité. Le principe fondamental est toujours le même, l'âme, la personne humaine poursuivant l'infini. Mais elle se tourne vers une autre sphère, celle de l'action et du monde réel. Le moi n'est rempli que de lui-même, de son individualité, qui, à ses yeux, est d'une valeur infinie. Il attache peu d'importance aux idées générales, aux intérêts, aux entreprises qui ont pour objet l'ordre général. Trois sentiments offrent principalement ce caractère personnel et individuel, l'*honneur*, l'*amour* et la *fidélité*. Aussi, séparés ou réunis, forment-ils, en dehors des rapports religieux qui peuvent s'y refléter, le fond même de la *chevalerie*.

L'auteur analyse ces trois sentiments ; il montre en quoi ils diffèrent des sentiments ou des qualités analogues qui figurent dans l'art antique. Il s'attache surtout à prouver qu'ils représentent, en effet, le côté de la personnalité humaine avec son caractère infini et idéal. Ainsi l'*honneur* ne ressemble pas à la bravoure, qui s'expose pour une cause commune. L'honneur combat uniquement pour se faire reconnaître ou respecter, pour garantir l'inviolabilité de la personne individuelle. De même l'*amour*, qui constitue le centre de ce cercle, n'est aussi que la passion accidentelle d'une personne pour une autre personne. Lors même que cette passion est idéalisée par l'imagination et ennoblie par la profondeur du sentiment, elle n'est pas encore le lien moral de la famille et du mariage. La *fidélité* présente davantage le caractère moral puisqu'elle est désintéressée ; mais elle ne s'adresse pas au bien général de la société en elle-même, elle s'attache exclusivement à la personne d'un maître. La fidélité chevaleresque sait très-bien, d'ailleurs, conserver ses avantages et ses droits, l'indépendance et l'honneur de la personne, qui n'est toujours liée que conditionnellement. La

base de ces trois sentiments est donc la personnalité libre. C'est la plus belle partie du cercle qui se trouve en dehors de la religion proprement dite. Tout, ici, a pour but immédiat l'homme, avec lequel nous pouvons sympathiser par le côté de l'indépendance personnelle. Ces sentiments sont d'ailleurs susceptibles d'être mis en rapport d'une foule de manières avec la religion, comme ils peuvent conserver leur caractère indépendant.

« Cette forme de l'art romantique s'est développée dans les deux hémisphères, en Orient et en Occident, mais surtout en Occident, cette terre de la réflexion, de la concentration de l'esprit en lui-même. Dans l'Orient s'est accomplie la première expansion de la liberté, la première tentative pour s'affranchir du fini. C'est le mahométisme qui, le premier, a balayé le sol ancien en chassant toute idolâtrie et les religions enfantées par l'imagination. Mais cette liberté intérieure l'absorbe à tel point, que le monde entier s'efface et s'évanouit. Plongé dans l'ivresse de l'extase, l'Oriental goûte dans la contemplation les délices de l'amour, le calme et la félicité. » (p. 456.)

3° Nous avons vu la personnalité humaine se développer sur le théâtre de la vie réelle, et y déployer des sentiments nobles, généreux, tels que l'honneur, l'amour et la fidélité. Maintenant c'est dans la sphère de la vie réelle et des intérêts purement humains que la liberté et l'indépendance du caractère nous apparaissent. L'idéal, ici, ne consiste que dans l'énergie et la persévérance de la volonté et de la passion, ainsi que dans l'*indépendance du caractère*.

La religion et la chevalerie disparaissent avec leurs hautes conceptions, leurs nobles sentiments et leurs fins tout idéales. Au contraire, ce qui caractérise les nouveaux besoins, c'est la soif des jouissances de la vie présente, la poursuite ardente des

intérêts humains dans ce qu'ils ont d'actuel, de déterminé, de positif. De même, dans les arts figuratifs, l'homme veut se représenter les objets dans leur réalité palpable et visible.

La destruction de l'art classique a commencé par la prédominance de l'agréable, et elle a fini par la satire. L'art romantique finit par l'exagération du principe de la personnalité, dépourvue d'un fond substantiel et moral, et, dès lors, abandonnée au caprice, à l'arbitraire, à la fantaisie et aux excès de la passion. Il ne reste plus à l'imagination du poëte qu'à peindre fortement et avec profondeur ces caractères, ou au talent de l'artiste qu'à imiter le réel, à l'esprit à montrer sa verve dans les combinaisons et les contrastes piquants.

Cette tendance se révèle sous trois formes principales : 1° l'*indépendance du caractère* individuel poursuivant ses fins propres, ses desseins particuliers, sans but moral ni religieux ; 2° l'exagération du principe chevaleresque, et l'esprit d'*aventures ;* 3° la séparation des éléments dont la réunion constitue l'idée même de l'art, par la destruction de l'art lui-même, c'est-à-dire la prédilection pour la réalité commune, l'*imitation du réel*, l'habileté technique, le caprice, la fantaisie et l'*humour*.

Le premier de ces trois points fournit à Hegel l'occasion d'une remarquable appréciation des caractères de *Shakespeare*, qui représentent éminemment cette face de l'idéal romantique. Le trait distinctif du caractère des personnages de Shakespeare est, en effet, l'énergie et la persévérance opiniâtre d'une volonté qui s'attache exclusivement à un but déterminé, et concentre tous ses efforts pour le réaliser. Là il n'est question ni de religion ni d'idées morales. Ce sont des personnages placés uniquement en face d'eux-mêmes et de leurs propres desseins, qu'ils ont conçus spontanément et dont ils poursuivent l'exécution avec l'opiniâtreté inébranlable de la

passion. Macbeth, Othello, Richard III sont de semblables caractères. D'autres, comme Roméo, Juliette, Miranda, se distinguent par l'absorption de leur âme dans un sentiment unique, profond, quoique purement personnel, et qui leur fournit l'occasion de déployer une richesse admirable de qualités. Les plus bornés et les plus vulgaires nous intéressent encore par une certaine conséquence dans les actes, un certain éclat d'esprit, une verve, une liberté d'imagination, un esprit supérieur aux circonstances, qui font passer sur ce qu'il y a de commun dans leurs actions et leurs discours.

Mais ce genre, où Shakespeare a excellé, est extrêmement difficile à traiter. L'écueil est inévitable à la médiocrité. On risque, en effet, de tomber dans le fade, l'insignifiant, le trivial ou le repoussant, comme l'a prouvé la foule des imitateurs. Il n'a été donné qu'à un petit nombre de grands maîtres d'avoir assez de génie et de goût pour saisir ici le vrai et le beau, de racheter l'insignifiance ou la vulgarité du fond par la verve et le talent, la force et l'énergie de leur pinceau et la connaissance profonde des passions humaines.

Un des caractères de l'art romantique, c'est que, dans la sphère religieuse, l'âme, trouvant à se satisfaire en elle-même, n'a pas besoin de se développer dans le monde extérieur. D'un autre côté, quand l'idée religieuse ne se fait plus sentir, et que la volonté libre ne relève plus que d'elle-même, les personnages poursuivent alors des fins tout individuelles dans un monde où tout paraît arbitraire et accidentel. Celui-ci apparaît abandonné à lui-même et livré au hasard. Dans son allure irrégulière, il présente une complication d'événements qui s'entremêlent sans ordre et sans liaison.

Aussi, c'est là la forme qu'affectent les événements dans l'art romantique, en opposition avec l'art classique, où les actions

et les événements se rattachent à un but général, à un principe vrai et nécessaire, qui détermine la forme, le caractère et le mode de développement des circonstances extérieures. Dans l'art romantique, aussi, nous trouvons des intérêts généraux, des idées morales; mais ils ne déterminent pas ostensiblement les événements ; ils ne sont pas le principe qui en ordonne et règle le cours. Ceux-ci doivent, au contraire, conserver leur libre allure et affecter une forme accidentelle.

Tel est le caractère de la plupart des grands événements du moyen âge, des croisades, par exemple, que l'auteur nomme, pour cette raison, les grandes aventures du monde chrétien.

Quel que soit le jugement que l'on porte sur les croisades et sur les motifs différents qui les ont fait entreprendre, on ne peut nier qu'au but élevé, religieux, la délivrance du saint sépulcre, ne se mêlent d'autres motifs intéressés et matériels, et que le but religieux et le but profane ne se contredisent, que l'un ne corrompe l'autre. Quant à leur forme générale, les croisades présentent l'absence la plus complète d'unité. Elles sont faites par des masses, par des multitudes qui se précipitent vers cette expédition selon leur bon plaisir et leur caprice individuel. Le défaut d'unité, l'absence de plan et de direction font manquer les entreprises. Les efforts et les tentatives se multiplient et se disséminent en une foule d'aventures particulières.

Dans un autre domaine, celui de la vie profane, la carrière est ouverte aussi à une foule d'*aventures*, dont l'objet est plus ou moins imaginaire, et dont le principe est l'amour, l'honneur ou la fidélité. Se battre pour la gloire d'un nom, voler au secours de l'innocence, accomplir les plus merveilleux exploits pour l'honneur de sa dame, voilà le motif de la plupart des beaux exploits que célèbrent les romans de chevalerie

ou les poésies de cette époque et des époques postérieures.

Ces vices de la chevalerie entraînent sa ruine. Nous en trouvons le tableau le plus fidèle dans les poëmes de l'Arioste et de Cervantes.

Mais ce qui marque le mieux la destruction de l'art romantique et de la chevalerie, c'est le *roman moderne*, cette forme de la littérature qui l'a envahie. Le roman, c'est la chevalerie rentrée dans la vie réelle, c'est une protestation contre le réel, l'idéal dans une société où tout est fixé, réglé d'avance par des lois, des usages contraires au libre développement des penchants naturels et des sentiments de l'âme; c'est la chevalerie bourgeoise. Le même principe qui faisait courir les aventures jette les personnages dans les situations les plus diverses et les plus extraordinaires. L'imagination, dégoûtée de ce qui est, se taille un monde à sa fantaisie, et se crée un idéal où elle puisse oublier les convenances sociales, les lois, les intérêts positifs. Les jeunes gens et les femmes, surtout, éprouvent le besoin de cet aliment pour le cœur ou de cette distraction contre l'ennui. L'âge mûr succède à la jeunesse; le jeune homme se marie et rentre dans les intérêts positifs. Tel est aussi le dénoûment de la plupart des romans, où la prose succède à la poésie, le réel à l'idéal.

La destruction de l'art romantique s'annonce par des symptômes plus frappants encore, par l'*imitation du réel* et l'apparition du genre *humoristique*, qui prennent une extension de plus en plus grande dans l'art et la littérature. L'artiste et le poëte peuvent y déployer beaucoup de talent, de verve et d'esprit; mais ces deux genres n'en sont pas moins les indices frappants d'une époque de décadence.

C'est surtout le genre *humoristique* qui marque cette décadence par l'absence de tout principe fixe et de toute règle.

C'est un pur jeu de l'imagination qui combine à son gré les objets les plus disparates, altère et bouleverse les rapports, se met à la torture pour trouver des conceptions nouvelles, extraordinaires. L'auteur se met au-dessus du sujet, se regarde comme affranchi de toutes les conditions imposées par la nature du fond comme de la forme, et s'imagine que tout dépend de son esprit et de la puissance de son talent.

Il est à remarquer que ce que Hegel appelle la ruine de l'art en général et de l'art romantique en particulier est précisément ce que nous appelons le genre romantique dans l'art et la littérature de notre temps.

Telles sont les formes fondamentales que l'art nous présente dans son développement historique. Si l'art de la renaissance ou l'art moderne proprement dit ne trouvent pas de place dans cette esquisse, c'est qu'ils ne constituent pas une forme originale et fondamentale. La renaissance est un retour à l'art grec ; et, quant à l'art moderne, il tient à la fois de l'art grec et de l'art chrétien.

Mais il reste à tirer des conclusions sur l'*avenir de l'art* et ses destinées futures. Question du plus haut intérêt, à laquelle devait aboutir cette revue des formes et des monuments du passé. Les conclusions de l'auteur, que nous apprécierons ailleurs, sont loin de répondre à ce qu'on pouvait attendre d'un tableau historique aussi remarquable.

Quelles sont, en effet, ces conclusions ? La première, c'est que le rôle de l'art, à proprement parler, est fini, du moins son rôle original et distinct. Le cercle des idées et des croyances de l'humanité est parcouru. L'art les a revêtues des formes qu'il était capable de leur donner. A l'avenir, il

doit donc occuper une place secondaire. Après avoir fourni sa carrière indépendante, il devient un satellite obscur de la science et de la philosophie, dans laquelle s'absorbent à la fois la religion et l'art. Cette pensée n'est pas formulée aussi nettement, mais elle est assez clairement indiquée. L'art, en révélant la pensée, a contribué lui-même à la destruction des autres formes et à sa propre ruine. L'art nouveau doit s'élever au-dessus de toutes les formes particulières qu'il a déjà exprimées. « L'art cesse d'être attaché à un cercle déterminé « d'idées et de formes; il se consacre à un nouveau culte, celui « de l'humanité : tout ce que le cœur de l'homme renferme « dans son immensité, ses joies et ses souffrances, ses intérêts, « ses actions, ses destinées, devient son domaine. » Ainsi le fond, c'est la nature humaine; la forme, une combinaison libre de toutes les formes du passé. Nous apprécierons plus loin ce nouvel éclectisme dans l'art.

Hegel signale, en terminant, une dernière forme de la littérature et de la poésie qui est l'indice non équivoque de cette absence d'idées propres, élevées et profondes et de formes originales, cette poésie sentimentale, légère ou descriptive, qui inonde aujourd'hui le monde littéraire et les salons de ses vers : compositions sans haleine et sans fond, sans originalité ni vraie inspiration ; expression banale et vague de tous les sentiments, pleine d'aspirations et vide d'idées, où se fait partout reconnaître l'imitation de quelques talents illustres, égarés eux-mêmes dans des voies fausses ou périlleuses; espèce de monnaie courante, analogue au genre épistolaire. Tout le monde poëte, et à peine un véritable poëte : « Partout où les facultés de l'esprit et les formes du langage ont reçu un certain degré de culture, il n'est personne qui ne puisse, si la fantaisie lui vient, exprimer en vers quelques-

unes des situations de l'âme, comme chacun est dans le cas d'écrire une lettre. »

Un pareil genre, aussi universellement répandu et reproduit sous mille formes, quoique avec des nuances différentes, devient facilement fastidieux.

TROISIÈME PARTIE.

SYSTÈME DES ARTS PARTICULIERS.

Sous le titre de système des arts particuliers, Hegel expose dans cette troisième partie la théorie de chacun des arts, de l'*architecture*, de la *sculpture*, de la *peinture*, de la *musique* et de la *poésie*.

Avant de procéder à la division des arts, il jette un coup d'œil sur les divers *styles* qui distinguent les principales périodes de leur développement. Il les ramène à trois, le style *simple* ou sévère, le style *idéal* ou le beau style, et le style *gracieux*.

1° A l'origine, s'offrent à nous le simple et le naturel; mais ce n'est pas le vrai naturel, la vraie simplicité. Celle-ci suppose un perfectionnement antérieur. La simplicité primitive est grossière, confuse, roide, inanimée. L'art, dans son enfance, est lourd et minutieux, privé de vie et de liberté, sans expression, ou d'une vivacité exagérée. Encore âpre et rude dans ses commencements, il apprend peu à peu à se rendre maître de la forme, à la marier intimement avec le fond; il arrive ainsi à une beauté sévère. Ce style est le beau dans sa haute simplicité. Il se borne à reproduire le sujet avec ses

traits essentiels. Dédaignant la grâce et l'agrément, il se contente de l'expression générale et grande qui naît du sujet sans que l'artiste se montre et y révèle sa personnalité.

2° Vient ensuite le beau style, le style *idéal* et pur qui tient le milieu entre l'expression simple et la tendance prononcée au gracieux. Son caractère est la vitalité combinée avec une grandeur calme et belle. La grâce n'y fait pas défaut, mais c'est plutôt un abandon naturel, une simple complaisance, que le désir de plaire; une beauté insouciante aux charmes extérieurs qui fleurissent d'eux-mêmes à la surface. Tel est l'idéal du beau style, le style de Phidias et d'Homère. C'est le point culminant de l'art.

3° Mais ce moment est court. Le style idéal passe vite au *gracieux*, à l'agréable. Ici apparaît un autre but que celui de la réalisation du beau que doit se proposer l'art pur, savoir l'intention de plaire, de produire une impression sur l'âme. De là, des œuvres d'un style travaillé avec art et une certaine recherche des agréments extérieurs. Le sujet n'est plus la chose principale. L'attention de l'artiste se porte sur les ornements et les accessoires, les décorations, les découpures, les airs souriants, les attitudes et les poses gracieuses, ou les couleurs vives et les formes attrayantes, les images brillantes, le luxe des ornements et des draperies, la savante facture des vers. Mais l'effet général reste sans grandeur et sans noblesse. Les belles proportions et les grandes masses font place à des dimensions moyennes, ou sont masquées par les ornements.—Le style gracieux engendre le *style à effet*, qui en est l'exagération. L'art, alors, se projette tout entier au dehors, appelle l'attention du spectateur par tout ce qui peut frapper les sens. L'artiste lui livre ses fins personnelles et son dessein. Dans cette espèce de tête-à-tête avec le

public, partout se trahit le besoin de montrer son esprit, de faire admirer son habileté, son savoir-faire, le talent de l'exécution. Cet art, sans naturel, plein de coquetterie, d'artifice et d'affectation, l'opposé du style sévère qui n'accorde rien au public, est le style des époques de décadence. Souvent il a recours à un dernier artifice, à l'affectation de la profondeur et de la simplicité qui n'est alors que l'obscurité, une profondeur mystérieuse qui cache l'absence d'idées et l'impuissance véritable. Ce mystérieux qui s'étale, à son tour, ne vaut guère mieux que la coquetterie; le principe est le même, le besoin de produire de l'effet.

L'auteur passe ensuite à la *Division des arts*. La méthode commune les classe d'après leurs moyens de représentation et les *sens* auxquels ils s'adressent. Deux sens seulement sont affectés à la perception du beau : la *vue*, qui perçoit les formes et les couleurs ; l'*ouïe*, qui perçoit les sons. De là, la division en *art du dessin* et en *art musical*. La *poésie*, qui se sert de la *parole* et s'adresse à l'*imagination*, forme un domaine à part. Sans écarter cette division, Hegel la combine avec un autre principe de classification plus philosophique et qui est pris non plus dans les moyens extérieurs de l'art, mais dans leur rapport avec le fond même des idées qu'il doit représenter.

L'art a pour objet la représentation de l'idéal. Les arts doivent donc se classer d'après la manière dont ils sont plus ou moins capables de l'exprimer. Cette gradation aura en même temps l'avantage de répondre au progrès historique et aux formes fondamentales de l'art, étudiées précédemment.

Voici comment, d'après ce principe, les arts s'échelonnent et se succèdent pour former un système régulier et complet.

1° Au premier degré, se place l'*Architecture*. Cet art, en effet, est incapable de représenter une idée autrement que d'une manière vague et indéterminée ; il façonne les masses de la nature inorganique, selon les lois de la matière et les proportions géométriques ; il les dispose avec régularité et symétrie, de manière à offrir aux yeux une image qui est un simple reflet de l'esprit, un symbole muet de la pensée. L'architecture est en même temps affectée à des fins qui lui sont étrangères : elle est destinée à fournir une demeure à l'homme et un temple à la Divinité ; elle doit abriter sous son toit, dans son enceinte, les autres arts et en particulier la sculpture et la peinture.

Pour ces raisons, l'architecture doit être historiquement et logiquement placée la première dans la série des arts.

2° A un degré supérieur, se place la *Sculpture*, qui représente déjà l'esprit sous des traits déterminés. Son objet, en effet, c'est l'esprit individualisé, révélé par la forme humaine et son organisme vivant. Sous cette apparence visible, par les traits de la figure et les proportions du corps, elle exprime la beauté idéale, le calme divin, la sérénité, en un mot, l'idéal *classique*.

3° Quoique retenue dans le monde des formes visibles, la *Peinture* offre un plus haut degré de spiritualité. A la forme, elle ajoute les aspects divers de l'apparence visible, les illusions de la perspective, la couleur, la lumière et les ombres, et par là elle devient capable non-seulement de reproduire les tableaux variés de la nature, mais aussi d'exprimer sur la toile les sentiments les plus profonds de l'âme humaine, toutes les scènes de la vie morale.

4° Mais comme expression du sentiment, la *Musique* surpasse encore la peinture. Ce qu'elle exprime, c'est l'âme elle-même dans ce qu'elle a de plus intime et de plus profond, et cela par un phénomène sensible également invisible, instan-

tané, insaisissable, le son, les vibrations sonores qui résonnent dans les profondeurs de l'âme et l'ébranlent tout entière.

5° Tous ces arts sont enfin couronnés par la *Poésie*, qui les résume et les dépasse, et dont la supériorité est due à son mode d'expression, la *parole*. Elle seule est capable d'exprimer toutes les idées, tous les sentiments, toutes les passions, les plus hautes conceptions de l'intelligence et les impressions les plus fugitives de l'âme. A elle seule il est donné de représenter une action dans son développement complet et dans toutes ses phases. C'est l'art universel, son domaine est illimité. Aussi se divise-t-elle elle-même en plusieurs genres, dont les principaux sont : l'*épopée*, la *poésie lyrique* et le *drame*.

Ces cinq arts forment le système complet et organisé des arts. D'autres, tels que l'*art des jardins*, la *danse*, la *gravure*, etc., ne sont que des accessoires et se rattachent plus ou moins aux précédents. Ils n'ont pas le droit d'occuper une place distincte dans une théorie générale ; ils ne feraient qu'y jeter la confusion, y défigurer le type fondamental propre à chacun d'eux.

Telle est la division adoptée par Hegel. Il la rattache, en même temps, à sa division générale des formes du développement historique de l'art. Ainsi l'architecture lui paraît répondre plus particulièrement au type *symbolique ;* la sculpture est l'art *classique* par excellence ; la peinture et la musique forment la catégorie des arts *romantiques*. La poésie, comme art universel, appartient à toutes les époques.

I. ARCHITECTURE.—Dans l'étude de l'architecture, Hegel suit une méthode purement historique. Il se borne à décrire et à caractériser ses principales formes aux différentes époques

de l'histoire. Cet art, en effet, se prête moins que les autres à une théorie abstraite. Il y a ici peu de principes à établir ; et dès qu'on s'écarte des généralités, on entre dans le domaine des lois mathématiques ou dans les applications techniques étrangères à la science pure. Il ne reste donc qu'à déterminer le sens et le caractère des monuments en rapport avec l'esprit des peuples et des époques auxquels ils appartiennent. C'est à ce point de vue que l'auteur s'est attaché. Voici la division qu'il adopte à ce sujet, et la manière dont il l'explique.

Le but de l'architecture, indépendamment de la destination positive et de l'usage auxquels sont affectés ses monuments, est d'exprimer une pensée générale, par des formes empruntées à la nature inorganique, par des masses façonnées et disposées selon les lois de la géométrie et de la mécanique. Mais quelles que soient les idées et les impressions que fait naître l'aspect d'un édifice, il n'offre toujours qu'un emblème obscur et énigmatique. La pensée est vaguement représentée par ces formes matérielles que l'esprit n'anime pas lui-même.

Si telle est la nature de cet art, il s'ensuit qu'essentiellement symbolique il doit dominer à cette première époque de l'histoire qui se distingue par le caractère symbolique de ses monuments. Il doit s'y montrer plus libre, plus indépendant de l'utilité pratique, non subordonné à une fin étrangère. Son but essentiel doit être d'exprimer des idées, d'offrir des emblèmes, de symboliser les croyances de ces peuples, incapables qu'ils sont de les exprimer autrement. C'est la langue propre de cette époque, langue énigmatique et mystérieuse ; elle atteste l'effort de l'imagination pour se représenter des idées encore vagues ; ses monuments sont des problèmes posés aux siècles futurs, et que ces peuples ne comprennent qu'imparfaitement eux-mêmes.

Tel est le caractère de l'architecture orientale. Là, le but est nul ou accessoire; l'expression symbolique est l'objet principal. L'architecture est *indépendante* et la sculpture se confond avec elle.

Les monuments de l'architecture grecque et romaine présentent un caractère tout opposé. Ici apparaît clairement le but d'utilité distinct de l'expression. L'appropriation, la destination du monument ressort d'une manière évidente. C'est une maison, un abri, un temple, etc.

La sculpture, de son côté, se détache de l'architecture, et c'est elle qui lui assigne son but. L'image du dieu enfermée dans le temple, voilà l'objet principal. Le temple n'est qu'un abri, un appareil extérieur. Ses formes sont réglées d'après les lois des nombres et les proportions d'une savante eurythmie; mais ses vrais ornements lui sont fournis par la sculpture. L'architecture cesse donc d'être symbolique et indépendante; elle devient *dépendante*, subordonnée à une fin positive.

Quant à l'architecture chrétienne ou du moyen âge, elle offre la réunion des deux caractères précédents: elle est à la fois appropriée à un but utile et éminemment expressive ou symbolique, *dépendante* et *indépendante*. Le temple est la maison de Dieu, il est affecté aux usages et aux cérémonies du culte, et montre partout sa destination dans ses formes; mais, en même temps, celles-ci symbolisent admirablement l'idée chrétienne.

Ainsi les formes symbolique, classique et romantique empruntées à l'histoire, et qui marquent le développement total de l'art, servent à la division et à la classification des formes de l'architecture. Celle-ci étant surtout l'art qui s'exerce dans le domaine de la matière, la différence essentielle consiste à

savoir si le monument qui s'adresse aux yeux renferme en lui-même son propre sens, ou s'il est considéré comme moyen pour un but étranger, ou enfin si, quoiqu'au service d'un but étranger, il conserve son indépendance.

Les bases de la division ainsi posées, Hegel la justifie en décrivant les caractères des monuments appartenant à ces trois époques. Toute cette partie descriptive ne peut s'analyser; nous devons nous borner à faire saisir les traits généraux et à noter les endroits les plus remarquables.

1° Puisque le caractère distinctif de l'*architecture symbolique* est d'exprimer une pensée générale, sans autre but que de la représenter, l'intérêt de ses monuments est moins dans leur destination positive que dans les conceptions religieuses des peuples, qui, n'ayant d'autre moyen d'expression, ont déposé leur pensée encore vague et confuse dans ces masses gigantesques et ces colossales images. Des nations entières n'ont pas su exprimer autrement leurs croyances religieuses. De là le caractère symbolique des constructions des Babyloniens, des Indiens et des Egyptiens, de ces ouvrages qui absorbèrent la vie de ces peuples, et dont nous cherchons nous-mêmes à nous expliquer le sens.

Il est difficile de suivre un ordre régulier, dans l'absence de chronologie, en parcourant la multiplicité d'idées et de formes que présentent ces monuments et ces symboles. Hegel croit cependant pouvoir établir la gradation suivante:

Au premier degré, se placent les monuments les plus simples, qui semblent uniquement destinés à servir de lien à une nation tout entière ou à des nations différentes. Ces constructions gigantesques, comme la tour de Bélus ou de Babylone, sur les bords de l'Euphrate, offrent l'image de la réunion

des peuples avant leur dispersion. La communauté du travail et des efforts est le but et l'idée même de l'ouvrage; c'est l'œuvre commune de leurs efforts réunis, le symbole de la dissolution de la famille primitive et de la formation d'une plus vaste société.

A un degré plus élevé, apparaissent les monuments d'un caractère plus déterminé, et où se remarque un mélange de l'architecture et de la sculpture, quoiqu'ils appartiennent à la première. Tels sont ces symboles qui, en Orient, représentent la force génératrice de la nature; le phallus et le linga, répandus en si grand nombre dans la Phrygie et la Syrie, et dont l'Inde est le siége principal; en Egypte, les obélisques, qui tirent leur signification symbolique des rayons du soleil; les memnons, statues colossales qui représentent aussi le soleil et son influence bienfaisante sur la nature; les sphinx, que l'on trouve en Egypte en nombre prodigieux et d'une étonnante grandeur, rangés en files en forme d'avenues. Ces monuments, d'une sculpture grandiose, se groupent en masses entourées de murs de manière à former des constructions.

Ils offrent, d'une manière frappante, le double caractère signalé plus haut : libres de toute destination positive, ils sont, avant tout, des symboles; ensuite, la sculpture s'y confond avec l'architecture. Ce sont des constructions sans toit, sans portes, sans allées, souvent des forêts de colonnes où l'œil se perd. Le regard se promène sur ces objets qui sont là pour eux-mêmes, destinés uniquement à frapper l'imagination par leur aspect colossal et leur sens énigmatique, non à servir de demeure à un dieu, et de lieu de réunion à ses adorateurs. Leur ordre et leur disposition seuls leur conservent un caractère architectural. Vous cheminez ainsi au milieu de ces ouvrages humains, muets symboles qui vous entretiennent des

choses divines; vos regards sont partout frappés de l'aspect de ces formes et de ces figures extraordinaires, de ces murailles parsemées d'hiéroglyphes, sortes de livres de pierre, feuillets d'un livre mystérieux. Tout y est déterminé symboliquement, les proportions, les distances, le nombre des colonnes, les degrés, etc. Les Egyptiens, en particulier, consacrèrent leur vie à bâtir et à construire ces monuments, par instinct, comme un peuple d'abeilles bâtit sa ruche. Ce fut toute la vie de ce peuple. Il y mit toute sa pensée, car il ne pouvait l'exprimer autrement.

Toutefois, cette architecture, en un point, par ses chambres et ses salles, ses tombeaux, commence à se rapprocher du genre suivant, qui offre une destination plus positive, et dont le type est la maison.

Un troisième degré marque le passage de l'architecture symbolique à l'architecture classique. L'architecture offre déjà un caractère d'utilité, de conformité à un but. Le monument a une destination précise; il sert à un usage particulier pris en dehors du sens symbolique. C'est un temple ou un tombeau. Telle est d'abord l'architecture souterraine des Indiens, ces vastes excavations qui sont aussi des temples, des espèces de cathédrales souterraines, les cavernes de Mithra remplies également de sculptures symboliques. Mais cette transition est mieux caractérisée par la double architecture souterraine et au-dessus du sol des Egyptiens, qui se lie à leur culte des morts. Un être individuel, qui a son sens et sa valeur propre, le mort, distinct de son habitation qui lui sert uniquement d'enveloppe et d'abri, réside à l'intérieur. Les plus anciens de ces tombeaux sont les pyramides, espèces de cristaux, enveloppes de pierre qui renferment un noyau, un être invisible et qui servent à la conservation des corps. Dans ce

mort caché réside le sens du monument qui lui est subordonné.

Ici donc l'architecture cesse d'être indépendante. Elle se partage en deux éléments, le but et le moyen; elle est le moyen et elle s'asservit au but. En outre, la sculpture se sépare d'elle et obtient une tâche distincte, celle de façonner l'image intérieure et les accessoires. Ici apparaît clairement la destination spéciale de l'architecture, la conformité à un but; aussi elle affecte des formes inorganiques et géométriques, la forme abstraite, mathématique, qui lui convient en propre. La pyramide offre déjà la destination d'une maison, la forme rectangulaire.

2° L'architecture *classique* a un double point de départ, l'architecture symbolique et le besoin. L'appropriation des parties au but, dans l'architecture symbolique, est accessoire. Dans la maison, au contraire, tout est commandé d'abord par le besoin lui-même et la commodité. Or l'architecture classique procède, à la fois, de l'un et de l'autre principe, du besoin et de l'art, de l'utile et du beau, qu'elle combine ensemble de la manière la plus parfaite. Le besoin produit les formes régulières, les angles droits, les surfaces planes. Mais le but n'est pas simplement la satisfaction d'un besoin physique; c'est aussi une idée, une représentation religieuse, une image sacrée, qu'il s'agit d'abriter et d'entourer, le culte, une cérémonie religieuse. Le temple doit donc, comme la statue façonnée par la sculpture, sortir de l'imagination créatrice de l'artiste. Il faut une demeure au dieu, façonnée par l'art et selon ses lois.

Ainsi, tout en tombant sous la loi de la conformité au but et en cessant d'être indépendante, l'architecture échappe à

l'utile et obéit aux lois du beau ; ou plutôt l'utile et le beau se rencontrent et se combinent de la manière la plus heureuse. La symétrie, l'eurythmie, les formes organiques les plus gracieuses, les plus riches et les plus variées s'ajoutent, comme ornements, aux formes architecturales. Les deux points de vue se réunissent sans se confondre et forment un tout harmonieux ; ce sera à la fois l'architecture utile, commode et la belle architecture.

Ce qui marque le mieux la transition à l'architecture grecque, c'est l'apparition de la *colonne*, qui en est le type. La colonne est un support. Là est sa destination utile et mécanique ; elle remplit cette destination de la manière la plus simple et la plus parfaite, parce que, chez elle, la force du support est réduite à son minimum de moyens matériels. D'un autre côté, pour être appropriée à son but et à la beauté, elle doit se dérober à sa forme naturelle et primitive. La belle colonne procède d'une forme empruntée à la nature ; mais taillée, façonnée, elle prend une configuration régulière et géométrique. En Egypte, ce sont des figures humaines qui servent de colonnes ; ici on les remplace par des cariatides. Mais la forme naturelle, primitive, c'est l'arbre, le tronc, la tige flexible, qui porte sa couronne. Telle apparaît encore la colonne égyptienne ; on voit les colonnes sortir du règne végétal dans les tiges de lotus et d'autres arbres ; la base ressemble à un oignon. La feuille s'échappe de la racine, comme celle d'un roseau, et le chapiteau présente l'aspect d'une fleur. La forme mathématique et régulière est absente. Dans la colonne grecque, au contraire, tout est façonné d'après les lois mathématiques de la régularité et des proportions. La belle colonne procède d'une forme empruntée à la nature, mais façonnée dans le sens de l'art.

Ainsi le caractère de l'architecture classique, comme de l'architecture en général, est d'unir la beauté à l'utilité. Sa beauté consiste dans sa régularité, et, bien qu'elle serve à une fin étrangère, elle constitue un tout parfait en soi ; elle laisse entrevoir dans toutes ses parties son but essentiel et, dans l'harmonie de ses rapports, elle transforme l'utile en beau.

Le caractère de l'architecture classique étant la subordination à un but, c'est ce but qui, sans nuire à la beauté, donne à l'édifice entier son sens propre et qui devient aussi le principe régulateur de toutes ses parties, comme il s'impose à l'ensemble, et détermine sa forme fondamentale. La première question, au sujet d'une œuvre de ce genre, c'est donc de savoir quel est son but, sa destination. Le but général pour le temple grec c'est la statue du dieu. Mais à l'extérieur, le caractère du temple est en rapport avec une destination différente, et le génie, la vie du peuple grec.

Chez les Grecs, les constructions ouvertes, les colonnades, les portiques ont pour but la promenade en plein air, la conversation, la vie publique sous un ciel pur. Aussi les maisons des particuliers sont insignifiantes. Chez les Romains, au contraire, dont l'architecture nationale a un but plus positif d'utilité, apparaît plus tard le luxe des maisons particulières, des palais, des villas, des théâtres, des cirques, des amphithéâtres, des aqueducs et des fontaines. Mais l'édifice principal est celui dont le but est le plus en dehors des besoins de la vie matérielle, c'est le temple destiné à servir d'abri à un objet divin qui appartient déjà aux beaux-arts, à la statue du dieu.

Quoique affectée à un but déterminé, cette architecture n'en est pas moins libre, en ce sens qu'elle se dégage des formes organiques ; elle est plus libre même que la sculpture, qui est

obligée de les reproduire; elle invente son plan, la configuration générale, et elle déploie dans les formes extérieures toute la richesse de l'imagination; elle n'a d'autres lois que celles du bon goût et de l'harmonie; elle travaille sans modèle direct. Toutefois, elle s'exerce dans un domaine limité, celui des figures mathématiques, et elle est assujettie aux lois de la mécanique. Ici doivent être conservés, avant tout, les rapports entre la largeur, la longueur, la hauteur de l'édifice; les proportions exactes des colonnes selon leur épaisseur, le poids à supporter, les intervalles, le nombre des colonnes, le mode, la simplicité des ornements. C'est là ce qui donne à la théorie de cet art, et en particulier de cette forme d'architecture, un caractère de sécheresse et d'abstraction. Mais partout domine une eurythmie naturelle que le sens plein de justesse des Grecs a su trouver et fixer comme la mesure et la règle du beau.

Nous ne suivrons pas l'auteur dans la description qu'il donne des caractères particuliers des formes architectoniques; nous omettrons aussi d'autres détails intéressants sur la construction en pierre ou en bois comme type primitif, sur les rapports des différentes parties du temple grec. En suivant ici Vitruve, l'auteur a su ajouter des remarques fines et judicieuses. Ce qu'il dit en particulier de la colonne, de ses proportions et de sa destination, de l'ensemble des différentes parties et de leur effet total, ajoute à ce que l'on connaît déjà une explication philosophique qui satisfait la raison. On remarque surtout ce passage qui résume le caractère général du temple grec. « En général, le temple grec offre un aspect qui satisfait la vue et la rassasie pour ainsi dire. Rien ne s'élève bien haut, le tout s'étend régulièrement en long et en large. L'œil se trouve attiré dans le sens de la largeur, tandis

que l'architecture gothique s'élève d'une manière presque démesurée et s'élance vers le ciel. De plus, les ornements sont ménagés de manière qu'ils ne nuisent pas à l'expression générale de simplicité. Les anciens observent en cela la plus belle mesure. »

Le rapport de cette architecture avec le génie, l'esprit, et la vie du peuple grec est indiqué dans le passage suivant : « Au lieu du spectacle d'une assemblée réunie dans un seul but, tout paraît dirigé vers l'extérieur et nous offre l'image d'une promenade animée. Là, des hommes qui ont du loisir se livrent à des conversations sans fin, où règnent la gaieté, la sérénité. L'expression totale de ce temple reste bien en soi simple et grande, mais il a en même temps un air de sérénité, quelque chose d'ouvert et de gracieux.» — Ceci nous prépare et nous conduit à un autre genre d'architecture qui offre avec le précédent un contraste frappant, à l'architecture chrétienne ou gothique.

3° Nous n'essayerons pas davantage de reproduire, même dans ses traits principaux, la description que Hegel fait en quelques pages de l'*architecture romantique* ou gothique. L'auteur s'est proposé pour but, d'abord de comparer les deux genres d'architecture grecque et chrétienne, ensuite de faire saisir le rapport de cette forme de l'architecture avec l'idée chrétienne. C'est là ce qui fait l'intérêt particulier de cette remarquable esquisse, qui, par la vigueur et la sévérité du dessin, conserve un mérite distinct à côté de toutes les descriptions qui ont été faites de l'architecture du moyen âge.

L'architecture *gothique*, selon Hegel, réunit d'abord les caractères opposés des deux genres précédents. Toutefois, cette réunion ne consiste pas dans la simple fusion des formes

architectoniques de l'Orient et de la Grèce, Ici, plus encore que dans le temple grec, la maison fournit le type fondamental. Cet édifice architectural, qui est la maison de Dieu, se montre parfaitement conforme à sa destination et approprié au culte; mais le monument aussi est là pour lui-même, indépendant, absolu. A l'extérieur, l'édifice monte, s'élance librement dans les airs.

La conformité au but, quoique s'offrant aux yeux, s'efface donc et laisse à l'ensemble l'apparence d'une existence indépendante. Le monument a un sens déterminé et le montre; mais, dans son aspect grandiose et son calme sublime, il s'élève au-dessus de toute destination utile, à quelque chose d'infini en soi.

Si l'on examine le rapport de cette architecture avec l'esprit intime et l'idée du culte chrétien, on remarque d'abord que la forme fondamentale est ici la maison entièrement fermée. De même, en effet, que l'esprit chrétien se retire dans l'intérieur de la conscience, de même l'église est l'enceinte fermée de toutes parts, le lieu du recueillement et du silence. « C'est le lieu du recueillement de l'âme en elle-même qui s'enferme ainsi matériellement dans l'espace. D'un autre côté, si, dans la méditation chrétienne, l'âme se retire en elle-même, elle s'élève en même temps au-dessus du fini, et ceci détermine également le caractère de la maison de Dieu. L'architecture prend, dès lors, pour sa signification indépendante, l'élévation vers l'infini, caractère qu'elle exprime par les proportions de ses formes architectoniques. » Ces deux caractères, la profondeur du recueillement et l'élévation de l'âme vers l'infini, expliquent l'architecture gothique tout entière et ses formes principales. Ils donnent aussi la différence essentielle de l'architecture gothique et de l'architecture grecque.

L'impression que doit produire l'église chrétienne, en opposition avec cet aspect ouvert et serein du temple grec, c'est d'abord celle du calme de l'âme qui se recueille en elle-même, ensuite celle d'une majesté sublime qui s'élance au delà des limites des sens. Les édifices grecs s'étendent horizontalement, l'église chrétienne doit s'élever du sol et s'élancer dans les airs.

Le caractère le plus frappant que présente la maison de Dieu dans son ensemble et ses parties, c'est donc le libre essor, l'élancement en pointes formées soit par des arcs brisés, soit par des lignes droites. Dans l'architecture grecque, partout l'exacte proportion entre le support et le poids est observée. Ici, au contraire, l'action de supporter et la disposition à angle droit, la plus conforme à ce but, disparaissent ou s'effacent. Les murs et les colonnes s'élancent sans différence marquée entre ce qui supporte et ce qui est supporté, et se rencontrent à angle aigu. De là le triangle aigu et l'*ogive*, qui forment les traits caractéristiques de l'architecture gothique.

Nous ne pouvons suivre l'auteur dans l'explication détaillée des différentes formes et des diverses parties de l'édifice gothiques et de sa structure totale.

II. SCULPTURE. — L'architecture façonne et dispose selon les lois géométriques les masses de la nature inerte, et elle ne parvient ainsi qu'à nous offrir un symbole vague et incomplet de la pensée. Le progrès consiste à se détacher de l'existence physique et à exprimer l'esprit d'une manière plus conforme à sa nature. Le premier pas que fait l'art dans cette

carrière n'indique pas encore le retour de l'esprit sur lui-même, ce qui rendrait nécessaire un mode d'expression tout spirituel et des signes immatériels comme la pensée; mais l'esprit apparaît sous la forme corporelle, organisée, vivante. Ce que l'art représente, c'est le corps animé, vivant, et surtout le corps humain, avec lequel l'âme s'identifie tout entière. Tels sont le rôle et la place qui appartiennent à la sculpture.

Elle ressemble encore à l'*architecture*, en ce qu'elle façonne la matière étendue et solide avec ses dimensions; mais elle s'en distingue en ce que cette matière, entre ses mains, cesse d'être étrangère à l'esprit. La forme corporelle se confond avec lui et devient son image vivante. Comparée à la *poésie*, elle semble, d'abord, avoir sur elle l'avantage de représenter les objets sous leur forme naturelle et visible, tandis que la parole n'exprime les idées que par les sons; mais cette clarté plastique est plus que compensée par la supériorité du langage comme moyen d'expression. La parole révèle les pensées les plus intimes avec une tout autre clarté que les traits de la figure, le maintien et les attitudes du corps; de plus, elle montre l'homme en action, agissant en vertu de ses idées et de ses passions; elle retrace les diverses phases d'un événement complet. La sculpture ne représente ni les sentiments intimes de l'âme, ni ses passions déterminées. Elle n'offre le caractère individuel que dans sa généralité et dans la mesure où le corps peut l'exprimer dans un moment déterminé, sans mouvement, sans action vivante, sans développement. Elle le cède aussi, sous ce rapport, à la *peinture*. Celle-ci, par l'emploi de la couleur et des effets de la lumière, acquiert plus de naturel et de vérité, et surtout une grande supériorité d'expression. Aussi, pourrait-on croire, au premier abord, que la sculpture ferait bien d'ajouter à ses moyens propres

ceux de la peinture. C'est une grave erreur; car cette forme abstraite, dépourvue de couleur, qu'emploie le statuaire, n'est pas pour elle une imperfection, c'est la limite que cet art se pose à lui-même.

Chaque art représente un degré, une forme particulière du beau, un moment du développement de l'esprit, et l'exprime excellemment. A la sculpture, il appartient de représenter la perfection de la forme corporelle, la beauté plastique, la vie, l'âme, l'esprit animant un corps. Si elle voulait dépasser ce but, elle le manquerait; l'emploi de moyens étrangers altérerait la pureté de ses œuvres.

Il en est ici de l'art comme de la science : chaque science a son objet propre, abstrait, limité, son cercle dans lequel elle se meut, et où elle est libre. La géométrie étudie l'étendue, et l'étendue seule; l'arithmétique, le nombre; la jurisprudence, le droit; etc. Faites que chacune empiète sur les autres et vise à l'universalité; vous introduisez dans son domaine la confusion, l'obscurité, une imperfection réelle. Elles développent diversement des objets divers : la clarté, la perfection, la liberté même sont à ce prix.

L'art aussi a plusieurs degrés; à chacun répond un art distinct. La sculpture s'arrête à la forme, qu'elle façonne selon ses lois propres; y ajouter la couleur, c'est altérer, défigurer son objet. Par là, elle conserve son caractère, sa fonction, son indépendance; elle représente le côté matériel, corporel, dont l'architecture ne donne qu'un vague et imparfait symbole. A la peinture il est donné de substituer à cette forme réelle une simple apparence visible qui, alors, admet la couleur, d'y joindre les effets de la perspective, de la lumière et des ombres. Mais la sculpture doit respecter ses propres limites, se borner à représenter la forme corporelle comme expres-

sion de l'esprit individuel, de l'âme privée de passion et de sentiment déterminés. A ce titre, elle peut d'autant mieux se contenter de la forme humaine en elle-même, dans laquelle l'âme est comme répandue sur tous les points.

Telle est aussi la raison pour laquelle la sculpture ne représente pas l'esprit en action dans une succession de mouvements, ayant un but déterminé, ni engagé dans des entreprises et des actions qui manifestent un caractère. Elle le présente, de préférence, dans une attitude calme, ou lorsque le mouvement et le groupement n'indiquent qu'un commencement d'action. Par cela même qu'elle offre à nos yeux l'esprit absorbé dans la forme corporelle, destinée à le manifester par son ensemble, il lui manque le point essentiel où se concentre l'expression de l'âme, le regard de l'œil. Elle n'a pas non plus besoin de la magie des couleurs qui, par la finesse et la variété de leurs nuances, sont propres à exprimer toute la richesse des traits particuliers du caractère et à manifester l'âme avec tous les sentiments qui l'agitent. La sculpture ne doit pas admettre les matériaux dont elle n'a pas besoin au degré où elle s'arrête. L'image façonnée par elle est d'une seule couleur ; elle emploie la matière première la plus simple, uniforme, unicolore : le marbre, l'ivoire, l'or, l'airain, les métaux. C'est ce que les Grecs ont parfaitement su saisir et maintenir.

Après ces considérations sur le caractère général de la sculpture et sur ses rapports avec les autres arts, Hégel aborde l'étude plus spéciale et la théorie de cet art. Il l'envisage : 1° dans son principe ; 2° dans son idéal ; 3° dans les matériaux qu'il emploie, ainsi que dans ses divers modes de représentation et les principales époques de son développement historique.

Sur chacun de ces points, nous sommes forcé d'écarter une foule de détails intéressants, et de nous borner aux idées générales :

1° Pour bien saisir le principe de la sculpture et l'essence de cet art, il faut examiner d'abord ce qui fait le *fond* de ses représentations, puis la *forme* corporelle qui doit l'exprimer ; enfin, voir comment de l'accord parfait de l'idée et de la forme, résulte l'*idéal* de la sculpture tel qu'il a été réalisé dans l'art grec.

Le *fond* essentiel des représentations de la sculpture, c'est, comme il a été dit, l'esprit incarné dans une forme corporelle. Or, toute situation de l'âme n'est pas propre à être ainsi manifestée. L'activité, le mouvement, la passion déterminée ne peuvent être représentés sous une forme matérielle; celle-ci doit nous montrer l'âme répandue dans le corps tout entier, dans tous ses membres. Ainsi, ce que représente la sculpture, c'est l'esprit individuel, ou, selon la formule de l'auteur, l'individualité spirituelle dans son essence, avec son caractère général universel, éternel : l'esprit élevé au-dessus des inclinations, des caprices, des impressions passagères qui influent sur l'âme, sans la pénétrer profondément. Toute cette face du principe personnel doit être exclue des représentations de la sculpture. Le fond de ses œuvres, c'est l'essence, la partie *substantielle*, vraie, invariable du caractère, en opposition avec tout ce qui est accidentel et passager.

Or, cet état de l'esprit, non encore particularisé, inaltérable, concentré, calme, c'est le divin en opposition avec l'existence finie qui se développe au milieu des accidents et des hasards dont nous offre le spectacle ce monde de la diversité et du changement.

Sous ce rapport, la sculpture doit représenter le divin en

soi, dans son calme infini et sa sublimité, éternel, immobile, sans désaccord d'action et de situation. Si, ensuite, affectant un mode plus déterminé, elle représente quelque chose d'humain dans la forme et le caractère, elle doit encore repousser tout ce qui est accidentel et passager, n'admettre que le côté invariable, fixe, le fond du caractère. Cet élément fixe, c'est ce que la sculpture doit exprimer comme constituant uniquement la vraie individualité; elle représente ses personnages comme des êtres complets et parfaits en soi, dans un repos absolu, affranchis de toute influence étrangère. L'éternel dans les dieux et dans les hommes, voilà ce qu'elle est appelée à faire contempler dans une parfaite et inaltérable clarté.

Telle est l'idée qui fait le fond essentiel des œuvres de la sculpture. Quelle est la *forme* sous laquelle doit apparaître cette idée? On l'a vu, c'est le corps, la forme corporelle. Mais la forme seule digne de représenter l'esprit, c'est la *forme humaine*. Cette forme, à son tour, doit être représentée non dans ce qui la rapproche de la forme animale, mais dans sa beauté idéale, c'est-à-dire libre, harmonieuse, reflétant l'esprit par les traits qui le désignent, par toutes ses proportions, la pureté, la régularité de ses lignes, par son maintien, ses poses, etc. Elle doit exprimer l'esprit dans son calme, sa sérénité, à la fois âme et vie, mais avant tout esprit.

Ces principes servent à déterminer l'idéal de la beauté sous la forme physique.

Il ne faut pas confondre cette manière d'envisager, dans les œuvres de la sculpture, la correspondance parfaite de l'âme et des formes du corps avec l'étude des traits de la physionomie, etc. La science de Gall ou de Lavater, qui étudie la correspondance des caractères avec certains traits du visage ou les formes de la tête, n'a rien de commun avec l'étude

artistique des ouvrages de la statuaire. Ceux-ci semblent, il est vrai, nous inviter à cette étude; mais le point de vue est tout autre, c'est celui de l'accord harmonieux et nécessaire des formes d'où résulte la beauté. Le fond de la sculpture exclut d'ailleurs précisément toutes les particularités du caractère individuel, auxquelles s'attache le physionomiste. La forme idéale ne manifeste que le type fixe, régulier, invariable, quoique vivant et individuel. Il est donc interdit à l'artiste, en ce qui regarde la physionomie, d'aller jusqu'à représenter les traits les plus expressifs et déterminés du visage; car, outre les airs proprement dits, l'expression de la physionomie renferme beaucoup de choses qui se reflètent passagèrement sur le visage, dans la contenance ou le maintien, le sourire et le regard. La sculpture doit s'interdire des choses aussi passagères, et se renfermer dans les traits permanents de l'expression de l'esprit; en un mot, elle doit incarner dans la forme humaine le principe spirituel dans sa nature à la fois générale et individuelle, mais non encore particularisée. Maintenir ces deux termes dans une juste harmonie, voilà le problème qui échoit à la statuaire et que les Grecs ont résolu.

Les conséquences à tirer de ce principe sont celles-ci :

D'abord, la sculpture est plus que les autres arts affectée à l'idéal, et cela à cause de la parfaite appropriation de la forme à l'idée; en second lieu, elle constitue le centre de l'art classique qui représente cet accord parfait de l'idée et de la forme sensible. Lui seul, en effet, nous offre ces figures idéales, pures de tout alliage, expression parfaite de la beauté physique. Il réalise, sous nos yeux, l'union de l'humain et du divin, sous la forme corporelle. Le sens de la beauté plastique fut donné surtout aux Grecs, et ce trait apparaît partout non-seulement dans l'art grec et dans la mythologie grecque, mais

dans le monde réel, dans les personnages historiques : Périclès, Phidias, Socrate, Platon, Xénophon, Sophocle, Thucydide, ces natures d'artistes, artistes d'eux-mêmes, caractères grands et libres appuyés sur la base d'une forte individualité, dignes d'être placés à côté des dieux immortels que représente la sculpture grecque.

2° Après avoir déterminé le principe de la sculpture, Hégel l'applique à l'étude du beau idéal, tel que les chefs-d'œuvre de l'art grec l'ont réalisé. Il examine successivement et en détail les caractères et les conditions de la *forme idéale*, dans les différentes parties du corps humain, la *figure*, l'*air*, le *maintien*, l'*habillement*. Sur tous ces points, il suit fidèlement Winckelmann, le résume et le cite perpétuellement. Le philosophe cependant garde son originalité ; elle consiste dans la manière dont il systématise ce qui est simplement décrit dans l'Histoire de l'art, et à donner partout la raison de ce que le grand critique, avec son sens exquis et profond, a si admirablement saisi et constaté, mais sans pouvoir en exposer la théorie. Le sujet tire dès lors un nouvel intérêt de cette explication. On peut citer en particulier la description du *profil grec*, qui, entre les mains du philosophe, prend le caractère d'un théorème géométrique. C'est en même temps un exemple qui démontre sans réplique le caractère absolu de la beauté physique. La beauté de ces lignes n'a rien d'arbitraire ; elles indiquent la supériorité de l'esprit et la prédominance des formes qui l'expriment sur celles qui sont affectées aux fonctions de la nature animale.

Ce qu'il dit ensuite de l'*air*, du *maintien*, des *poses*, de l'*habillement* antique comparé à l'habillement moderne et de son caractère idéal, n'offre pas moins d'intérêt. Mais tous ces détails, où l'auteur montre beaucoup de finesse, de verve même

et d'esprit, échappent à l'analyse. L'article où il décrit les attributs particuliers et les accessoires qui distinguent les personnages de la sculpture grecque, bien qu'en grande partie emprunté aussi à Winckelmann, dénote un esprit familiarisé avec la connaissance des ouvrages de l'antiquité.

3° Le chapitre consacré à l'examen des différents *modes de représentation*, des matériaux de la sculpture et de son développement historique, est également plein d'observations justes et fines. Tout cela n'est pas seulement d'un théoricien, mais d'un connaisseur et d'un juge éclairé. L'appréciation des *matériaux de la sculpture* et la comparaison de leur valeur esthétique, fournit aussi à l'auteur des remarques fort ingénieuses sur un sujet qui ne semble guère susceptible d'intérêt. Enfin, dans une rapide esquisse, Hégel retrace le *développement historique* de la sculpture. La statuaire égyptienne, l'art étrusque, l'école d'Egyne, sont caractérisés en quelques traits, remarquables de précision.

Arrivé à la *sculpture chrétienne*, sans contester la richesse et l'habileté qu'elle a déployées dans les ouvrages en bois, en pierre, etc., et son excellence sous le rapport de l'expression, Hégel soutient avec raison que le principe chrétien est peu favorable à la sculpture, et qu'en voulant exprimer avec sa profondeur et sa vivacité le sentiment chrétien, elle dépasse ses propres limites. « Le recueillement de l'âme, la souffrance morale, les tourments du corps et de l'esprit, le martyre et la pénitence, la mort et la résurrection, la profondeur mystique, l'amour et les élans du cœur ne sont nullement propres à être représentés par la sculpture, qui veut le calme, la sérénité de l'esprit, et dans l'expression, l'harmonie des formes. » Ainsi la sculpture, ici, reste plutôt un ornement de l'architecture ; elle sculpte des saints, des bas-relifs pour des niches et les por-

tails des églises, des tourelles, etc. D'un autre côté, par les arabesques et les bas-reliefs, elle se rapproche du principe de la peinture, en donnant trop d'expression à ses figures ou en faisant des portraits en marbre et en pierre. La sculpture revint à son vrai principe, à l'époque de la renaissance, en prenant pour modèles les belles formes de l'art grec.

III. PEINTURE. — Avec la peinture commence une nouvelle série, celle que l'auteur désigne sous le nom d'*arts romantiques*. Nous avons déjà parlé plus haut de cette division qui fait coïncider l'ordre chronologique et historique avec l'ordre logique dans la théorie des arts. Hégel part, en effet, de ce principe que chaque art répond à un degré particulier du développement de l'esprit. Ainsi l'architecture se borne à façonner selon les lois mathématiques les formes de la matière inerte, qui, par là, n'exprime que vaguement et symboliquement la pensée et convient surtout à l'enfance des sociétés; elle est la langue des peuples, dont la pensée religieuse est pour eux-mêmes une énigme, et dont le culte s'adresse aux forces de la nature. La sculpture, qui représente l'esprit sous la forme humaine et l'accord parfait de l'âme et du corps, marque une époque plus avancée; c'est à elle qu'il est donné de réaliser le type de la beauté classique. Mais l'esprit ne s'arrête pas à ce degré; il se replie sur lui-même, et descend dans les profondeurs de sa nature intime. Il se distingue de la nature extérieure et de tout ce qui dans l'âme se rapporte au corps; il acquiert le sentiment de sa libre personnalité, de sa nature infinie, de son essence divine, et de ses destinées immortelles. Il conçoit aussi Dieu comme esprit pur, comme esprit infini.

Alors s'ouvre et se dévoile à lui un monde nouveau, le monde de l'âme avec toutes ses profondeurs.

En d'autres termes, l'idéal de la sculpture païenne représentait le principe divin sous une forme individuelle et corporelle. Le spiritualisme chrétien abandonne cette forme et se retire en lui-même; il représente l'essence de l'esprit comme esprit.

Dès lors, le lien qui unissait l'esprit à la forme corporelle est, sinon totalement rompu, au moins fort relâché. Les deux termes se rendent plus indépendants. Si donc l'esprit veut s'exprimer par des emblèmes sensibles, il a besoin de formes plus spirituelles, plus idéales, moins matérielles. Il lui faut, en outre, un plus vaste champ de représentation, des matériaux plus riches et plus variés, plus de vivacité et de profondeur dans l'expression. La nature tiendra sa place dans ses représentations, mais elle-même spiritualisée, offrant partout un reflet de la pensée, un écho du sentiment, un cadre au développement de l'esprit devenu l'objet principal. Si l'on considère le mode d'expression et les moyens dont les arts disposent, il en résulte que l'étendue, avec ses trois dimensions ou la forme plastique, doit faire place à un autre mode de représentation plus propre à exprimer la pensée et les sentiments de l'âme.

Cette nouvelle forme plus spirituelle, c'est l'apparence visible créée par l'esprit lui-même, et qui, combinée avec la couleur, la perspective, le jeu de la lumière et des ombres, acquiert une plus haute expression, ouvre un champ plus vaste à la représentation, permet aux objets de se presser sur une même surface. Tel est l'objet de la peinture.

La musique ira plus loin encore. Elle supprimera l'étendue. Saisissant l'âme dans ce quelle a de plus intime, le senti-

nent, elle exprime celui-ci par un signe immatériel, invisible, par le son qui vibre à l'oreille et pénètre dans l'âme.

Enfin la poésie consommera cet affranchissement de la pensée. L'art de la parole remplace la forme, l'apparence visible, la couleur, le son expressif et harmonieux, par un signe en lui-même privé de sens, mais capable d'exprimer toutes les conceptions de l'esprit, toutes les nuances de la pensée, les sentiments les plus intimes de l'âme, de reproduire une action dans les phases successives de son développement. L'art qui s'exprime par la parole embrasse et résume les moyens propres aux autres arts. Aussi s'applique-t-il à toutes les formes de l'art et à toutes les époques.

Ces principes établis, Hégel aborde la théorie de la peinture, dont il s'attache d'abord à déterminer d'une manière plus précise le *caractère général* et le *principe*. Dans ce but, il la considère à la fois dans son fond, dans sa forme et dans son mode d'exécution.

1° L'idée qui fait le *fond* des représentations de la peinture, c'est la vie intérieure, l'âme, dont les impressions, les sentiments et les actes se manifestent dans une multitude de situations et de scènes diverses, l'âme, qui se reflète encore dans le spectacle de la nature et dans les formes du monde visible. Voilà pourquoi son centre véritable est le monde chrétien. Il n'est pas besoin d'établir ici un parallèle historique entre la peinture ancienne et la peinture moderne; les matériaux manquent pour cette comparaison. Mais il suffit de savoir quelles sont les idées, les sentiments, le fond, en un mot, qui s'accordent le mieux avec l'essence de cet art, et son mode de représentation. Or, *à priori*, on peut soutenir que, quelque excellents qu'aient été les tableaux des anciens, et malgré l'inaccessible

beauté de leur sculpture, la peinture chez eux, sans parler des moyens matériels inventés depuis, n'a pu parvenir au même degré de développement et de perfection que chez les modernes. La raison en est simple, c'est que le fond de la pensée grecque, si éminemment favorable au principe de la sculpture, précisément à cause de cet avantage, ne convient pas à la peinture. Si, au contraire, la peinture a été portée à sa perfection à la fin du moyen âge, c'est que le fond spirituel de ses œuvres, le sentiment chrétien, se prête merveilleusement à ses représentations.

Telle est la véritable cause pour laquelle il a été impossible aux Grecs de réaliser l'idéal de la peinture. Cet idéal n'existait pas. Si la sculpture est l'art païen, la peinture est éminemment chrétienne.

D'autre part, si l'on examine la peinture dans sa forme ou dans son mode de représentation, on voit qu'elle exige également un degré supérieur de spiritualité qui n'appartient qu'à l'art chrétien. Quel est, en effet, l'élément sensible dans lequel se meut cet art? La surface, l'apparence visible, c'est-à-dire quelque chose d'artificiel substitué à la réalité. Or, par là même, ce moyen réclame une animation, une vitalité supérieure à l'expression plastique. La partie la plus intime de l'esprit doit vivifier ces formes extérieures et s'y refléter. La couleur qui spécialise encore cette apparence exige dans les objets représentés un caractère plus déterminé, plus vivant, plus animé que la simplicité idéale des formes de la statuaire. De là le besoin de la multiplicité des situations, du mouvement, de la variété, comme répondant aux matériaux de la peinture. Entre le fond et la forme s'établit une réciprocité nécessaire; si l'idée veut une forme qui soit capable de l'exprimer, celle-ci veut à son tour un principe qui la pénètre et l'anime.

De ces principes, découlent les conséquences suivantes :

D'abord, la peinture, dans ses personnages, représente l'esprit replié sur lui-même, affectant plus de profondeur et d'individualité; elle ne peut plus, comme la sculpture, offrir un caractère purement général; elle réclame une manière plus personnelle, plus de sensibilité, des passions plus prononcées, plus de vitalité dans les situations, une place pour le particulier, l'individuel, l'accidentel, l'indifférent même. Quant à l'étendue du champ de la peinture, elle embrasse l'ensemble des objets de la nature, toutes les sphères de l'activité humaine, toutes les particularités de l'existence; elle fait entrer dans ses représentations une foule d'objets inaccessibles à la sculpture. Le monde religieux, les scènes de la nature et de la vie humaine, les accidents les plus fugitifs des situations et des caractères doivent s'offrir dans les conceptions de l'artiste.

Mais le vrai principe, le fond essentiel, le centre de cet art, c'est toujours la vie intime de l'âme. Dans la représentation des objets extérieurs, dans les tableaux qui représentent la nature, ce qui fait l'intérêt vital, le sens réel, c'est le sentiment qui y perce, le reflet de l'esprit, l'âme de l'artiste qui apparaît dans son œuvre, l'image de sa pensée intime, ou un écho général de nos impressions.

2° Si du fond nous passons à la *forme*, celle-ci, dans la peinture, consiste dans les deux moyens qu'elle emploie, la *surface* et la *couleur*. La surface, au lieu des trois dimensions des corps, n'en offre que deux. C'est, comme on l'a vu, une conséquence même de la nature du fond qu'elle représente. A un fond spirituel doit répondre une forme plus immatérielle et plus artificielle. L'art ne peut plus conserver la matérialité plastique.

Est-ce pour lui une infériorité? Sans doute, plus encore que dans la sculpture, il nous met sous les yeux une forme abstraite; mais cette imperfection apparente est un progrès réel. Déjà la sculpture, au lieu de copier la nature, façonnait une image simple et sans couleur. Ici, c'est le contraire; le sentiment intérieur ne se manifeste bien qu'autant qu'il se dégage de la forme matérielle. La peinture travaille pour les yeux, comme la sculpture, mais elle ne leur montre plus les objets naturels tels qu'ils sont en eux-mêmes; elle les transforme en images, de manière à ce qu'ils soient un miroir de l'esprit. L'art détruit donc l'existence réelle, la change en une simple apparence, créée par l'esprit et qui s'adresse à l'esprit. S'il renonce à l'étendue totale, ce n'est donc pas impuissance, défaut, infériorité; c'est afin que cette apparence, artificiellement façonnée, manifeste l'esprit à lui-même, et que l'œuvre d'art entre dans une relation plus intime avec le spectateur. Celui-ci est ainsi associé, dès l'origine, à la conception. Par cette destination toute contemplative, comme pur reflet de l'esprit, la simple apparence de la réalité suffit et remplit mieux cette destination. L'étendue réelle troublerait le spectacle; car, dans la peinture, le plaisir de la représentation n'est pas produit par la vue des objets réels, il est dans l'intérêt purement contemplatif que l'esprit prend à la manifestation de lui-même dans les formes du monde extérieur.

Mais l'élément physique propre à la peinture, et qui lui convient par son caractère idéal, c'est la *lumière*. Les arts précédents emploient la matière pesante. Chez eux, la lumière ne fait qu'éclairer du dehors; elle ne fait pas partie intégrante de l'œuvre d'art, elle se borne à la rendre visible. Dans la peinture, la lumière, le clair et l'obscur, les effets des ombres, ne sont pas seulement les matériaux mêmes de l'art, ils sont

produits par l'art lui-même, sa création. Nouvelle raison pour laquelle la peinture n'a pas besoin des trois dimensions. La forme artistique est produite par la lumière et les ombres; la forme réelle est donc inutile et ferait obstacle.

La lumière ne se borne pas au clair et à l'obscur, au jeu alternatif de la lumière et des ombres, elle devient aussi le principe de la *couleur* qui, pour la peinture, est le moyen par excellence. Formes, éloignement, limites, contours, sont manifestés par la couleur, dont le caractère plus idéal est aussi capable d'exprimer un fond plus idéal. Par les oppositions profondes, les gradations infiniment variées, la finesse des nuances et des teintes, elle embrasse le champ le plus vaste, comme elle reproduit la variété des objets et toute la richesse de leurs détails, la forme, la distance, le jeu des traits du visage, l'expression des sentiments les plus délicats, ce qu'il y a de plus sensible à la fois et de plus immatériel.

3° Quant à son *mode d'exécution*, on peut dire que la peinture, par la manière dont elle traite ses sujets, est capable à la fois de concilier les deux extrêmes, de représenter les sujets les plus élevés, les plus profonds, et aussi en apparence les plus insignifiants; elle paraît accorder une valeur égale au fond et à la forme, souvent même faire de celle-ci et du mode d'exécution son but essentiel. De là deux espèces de peinture, deux styles, deux écoles opposées et aussi deux manières de juger : c'est l'opposition de l'idéal et du réel, mais du réel idéalisé par l'exécution. La peinture admet ces deux extrêmes; elle représente la substance des choses, les objets les plus élevés de la croyance religieuse, les grands événements et les grands personnages de l'histoire; ou bien elle ouvre un libre champ aux particularités de la nature et

de la vie réelle. Elle va dans ce sens jusqu'à faire de l'apparence elle-même et de l'illusion son objet principal. Mais, ici, l'image est supérieure à la réalité ; son caractère idéal consiste en ce que l'accident fugitif et momentané est fixé sur la toile pour toujours et représenté dans sa vitalité. C'est ce qui fait qu'il y a deux manières d'entendre l'idéal dans la peinture, toutes deux vraies mais exclusives. De là aussi cette diversité des écoles, des styles, des manières, et l'originalité plus grande peut-être ici que dans les autres arts.

Dans l'examen des *caractères particuliers* de la peinture, l'auteur revient sur les questions précédentes ; il les approfondit et les développe. Ainsi, il s'attache à caractériser d'une manière plus spéciale ce qui fait le *fond* de la peinture religieuse ou l'*idéal* chrétien dont il a été parlé plus haut. Il étudie ensuite les moyens d'expression qui sont propres à la peinture, la *perspective*, le *dessin*, le *coloris ;* enfin, sous le titre d'exécution artistique, il traite de la *conception de la composition* et de la manière de *caractériser* les œuvres de la peinture.

Nous ne pouvons consacrer que peu de mots à chacun de ces points :

1° Le véritable domaine de la peinture, c'est ce qu'elle est capable d'exprimer mieux que les autres arts par les moyens qui lui sont propres. Ce sont, par conséquent, les sujets qui à la profondeur et à la richesse du sentiment joignent l'originalité fortement marquée du caractère. Ici la grandeur froide de l'idéal antique ne convient plus. L'idéal sera fourni par une religion qui a creusé plus avant dans les profondeurs de l'âme, qui révèle des jouissances et des souffrances inconnues, des joies, des félicités ineffables, un bonheur qui succède aux

combats et aux déchirements du cœur. L'âme doit avoir traversé, pour y atteindre, une vie de combats et de souffrances, et en être sortie triomphante.

Tel est l'idéal chrétien : c'est la réconciliation de l'homme avec Dieu qui, dans sa vie terrestre, a parcouru lui-même le chemin de la souffrance. En brisant son cœur terrestre, il s'élève au-dessus des peines et des jouissances de ce monde, à une paix profonde, inaltérable, qu'il puise dans l'amour divin et l'espoir d'être réuni à Dieu.

Ce trait particulier de l'amour ne manque pas tout à fait à l'idéal antique; mais ce n'est pas le véritable amour pour un Dieu vivant et personnel. L'idée du destin glace le sentiment. De là cette silencieuse tristesse dans l'expression de la douleur chez les plus nobles natures, dans Laocoon, dans Niobé, par exemple; cette froide résignation, qui n'est que l'impassibilité, la pétrification de la douleur.

Le véritable amour, au contraire, la vraie félicité dans l'amour, c'est l'abandon, l'oubli de soi, mais pour se retrouver dans l'objet aimé.

Ainsi, dans ce sacrifice et cet abandon, l'âme conserve le sentiment de vivre dans l'objet de son amour, et elle acquiert ainsi la plus haute jouissance d'elle-même. Cette contradiction apparente, ce mystérieux problème, l'amour le résout; seul il rend heureux, il fait goûter le ciel, élève l'âme au-dessus du temporel et du fini.

Or cette profondeur de l'amour mystique, inconnue aux anciens, constitue le centre de l'idéal chrétien et le fond principal des représentations de la peinture religieuse. C'est lui qui fait l'incomparable supériorité de la peinture chrétienne; il est le fond de tous ses sujets.

C'est d'abord, l'amour du Christ, l'amour de Dieu pour les

hommes, qui se reproduit dans tous les actes de sa vie mortelle, dans son enfance, ses miracles, sa passion, sa croix et sa résurrection; puis viennent les personnages de la sainte famille, la Vierge, saint Joseph, les disciples. Voilà des sujets inépuisables de tableaux où se rencontre le plus haut idéal. Parmi eux se distinguent, comme les plus favorables, l'enfance du Christ et sa passion. A un autre point de vue, le sujet le plus heureux est l'amour maternel, l'amour de la Vierge, qui offre des situations d'un intérêt à la fois si élevé, si pur et si touchant, l'annonciation, la visitation, la naissance, la fuite en Égypte, etc.; mais surtout Marie au pied de la croix. A côté d'un tel sujet la Niobé antique n'offre plus de comparaison.

D'un genre moins élevé, quoique aussi pleins d'intérêt, sont les tableaux qui représentent les disciples, les apôtres, les saints, le recueillement, l'adoration, la prière, la pénitence, la conversion, la glorification et la sainteté; ces sujets ont inspiré les plus grands peintres. Il en est de même de cette autre face du sentiment religieux, de la souffrance et de la douleur, dans les scènes qui représentent le martyre, la constance dans les supplices, la douleur physique et morale, les blessures de l'amour, les tristesses de l'âme, la pénitence intérieure, le repentir et la contrition, enfin la glorification par la douleur, la sainteté obtenue par la pénitence.

Tels sont les principaux éléments de l'idéal chrétien qui forment le fond essentiel de la peinture au moyen âge. C'est le sujet de ses œuvres les plus admirées et les plus célébrées, œuvres immortelles par la profondeur de la pensée qu'elles expriment comme par le talent et le génie des artistes qui l'ont représentée.

Après avoir insisté particulièrement sur la peinture reli-

gieuse et sur les idées qui forment le fond de ses œuvres, Hégel passe immédiatement à la peinture de paysage. S'il se borne ainsi à caractériser les deux points extrêmes, sans s'arrêter aux points intermédiaires, c'est afin de mieux mettre en lumière le principe général qu'il a posé plus haut ; il veut démontrer, par là, que c'est encore l'âme et le sentiment intime que représente la peinture dans les tableaux qui nous offrent le spectacle de la nature.

Voici comment il entreprend de justifier cette assertion :

L'intérêt que nous prenons à la représentation des objets de la nature ne consiste pas dans ces objets eux-mêmes ; mais il y a en eux un fond de vitalité qui excite notre sympathie et qui est pour nous une source de plaisir. Entre ces objets et l'âme humaine il existe une secrète harmonie qui entretient en nous une joie intime, le charme de l'existence vivante. Une sorte de dialogue s'établit entre la nature et l'homme qui lui prête ses sentiments, ses idées, tous les attributs de son âme.

L'art, d'ailleurs, change notre point de vue ordinaire vis-à-vis de la nature ; le rapport pratique devient purement contemplatif. L'art nous fait oublier nos besoins, nous donne le sentiment de notre vie intime, propre, indépendante. Enfin, il fixe, il éternise ce qui est en soi mobile et instantané. C'est là le triomphe de l'art sur la réalité, l'idéal en ce genre. D'un autre côté, quelque chose de nouveau s'ajoute aux objets représentés ou à leur image, savoir : l'amour, le sens, l'esprit, l'âme de l'artiste qui leur communique ainsi sa propre inspiration comme une nouvelle vie, et en fait sa création.

Sous le titre de *matériaux* de la peinture, Hégel traite de la *perspective,* du *dessin* et du *coloris*. Ce qu'il dit des deux

premiers n'offre rien de neuf et mérite peu de nous arrêter. Il s'étend davantage sur le *coloris*. C'est le coloris, dit-il, qui fait, à proprement parler, le peintre. Le dessin, sans doute, est la condition essentielle, mais le peintre doit avant tout peindre. C'est seulement par l'emploi des couleurs qu'il parvient à exprimer l'âme comme réellement vivante. Hégel parle ensuite avec détail des autres moyens dont dispose la peinture pour produire ses effets, du *clair* et de l'*obscur*, de la distribution de la *lumière* et des *ombres*, du *modelé*, de la *couleur*, des couleurs fondamentales, de l'*harmonie des couleurs*, de la *perspective aérienne*, de la *carnation*, de la *magie du coloris*. Toute cette partie, où l'on rencontre une foule d'observations fines, personnelles à l'auteur, qui se mêlent aux idées consacrées, offre un vif intérêt. Ce qu'il dit de la *carnation*, du ton de couleur de la chair humaine, est particulièrement remarquable. En général, sur tous ces points, Hégel ne se montre pas seulement philosophe et métaphysicien : on reconnaît en lui un juge éclairé qui joint à un tact plein de finesse et à un esprit toujours ingénieux la connaissance des œuvres de l'art, dont il explique les procédés et les effets.

Cette théorie de la peinture se complète par quelques règles générales sur la *conception*, la *composition* et sur la manière de *caractériser* les personnages. Chacun de ces points fournit à l'auteur des réflexions judicieuses dont les artistes eux-mêmes pourraient profiter. Nous devons nous attacher à ce que ces préceptes offrent de plus général et de philosophique.

Le mode de *conception* dans la peinture dépend non-seulement de la nature du sujet, mais du degré de développement où l'art est parvenu.

Le premier mode est celui par où la peinture se rapproche encore de la seulpture et de l'architecture, lorsqu'elle nous

représente des figures isolées, dans le repos et l'indépendance absolus, telles que le Christ, les apôtres, des saints isolés, sans situation déterminée, sans objets environnants, avec un cadre et des ornements qui rappellent l'architecture. Ces figures qui, par exemple, décorent les piliers, les arcades des églises gothiques, ont le caractère roide et immobile de la statuaire.

La règle ici est que ces figures forment un tout parfait en soi comme objet de vénération ou d'intérêt; sans cela elles sont insignifiantes.

Mais la peinture peut encore moins que la sculpture s'en tenir à l'immobilité, privée de situation, d'un personnage indépendant; elle doit présenter les personnages dans une situation déterminée, offrir une multiplicité de rapports et de caractères, des figures environnées d'objets accessoires. Tel est, en effet, le progrès de la peinture. Plus que les autres arts du dessin, elle doit adopter la vitalité dramatique, grouper les figures, etc. De là l'importance toujours croissante de l'individualité dans la conception et l'exécution, la vive coloration des objets, etc. Il ne faut pas, pourtant, que ce côté prédomine au point de faire oublier le fond pour l'apparence sensible; en recherchant les tons vaporeux, la magie des couleurs et l'harmonie des combinaisons, la peinture empiète sur la musique.

2° Quant au mode de *composition* on ne peut donner que peu de règles particulières. La condition suprême est le choix d'une *situation* qui convienne à la peinture. C'est ici qu'il importe de bien distinguer les limites de cet art, de ne pas confondre les situations qui lui conviennent avec celles qui sont propres à la sculpture ou à la poésie.

Hégel insiste beaucoup sur ce point important, qui a été traité très-imparfaitement par les auteurs qui s'en sont oc-

cupés, et en particulier par Lessing. Ce grand critique a très-bien marqué les limites des arts du dessin et de la poésie; mais il confond sans cesse la sculpture et la peinture, et les suppose soumises aux mêmes lois, ce qui est une grave erreur. Sous ce rapport, les pages que Hégel consacre à cette question et ce qu'il ajoute sur la poésie sont du plus haut intérêt.

La sculpture est appelée surtout à représenter le calme, les traits essentiels que comporte la forme. La peinture, au contraire, doit entrer dans le mouvement vivant des situations humaines, des passions, des conflits, etc.; elle exprime le caractère, l'âme, le sentiment, mais développés et se révélant par des actions.

D'un autre côté, la peinture se distingue de la poésie en ce qu'elle ne peut donner le développement d'une situation, d'un événement, d'une action, d'une manière successive, mais dans un seul moment. De là des différences qui ont été parfaitement saisies et mises en lumière par Lessing. La règle générale est que l'ensemble de la situation ou de l'action dans la peinture doit être visible dans un seul moment; il faut choisir le moment décisif, celui où l'action se concentre en un point unique, où le passé et l'avenir se réunissent et se devinent. Quant au précepte *ut pictura poesis erit*, pris à la lettre, il ne peut se justifier. Car la poésie descriptive elle-même ne peut reproduire tous les détails qui figurent dans un tableau. D'autre part, une foule de détails échappent au peintre, que le poëte peut préciser en les décrivant successivement. La poésie, d'ailleurs, peut développer les sentiments et les idées non-seulement comme tels, mais dans leur fluctuation, leur gradation et leur développement. La peinture n'ayant à sa disposition, pour exprimer le sentiment et la passion, que l'expression du visage et les attitudes du corps, il est des sen-

timents et des situations que la poésie peut exprimer, et sans lesquels la peinture est impuissante. Telles sont les situations lyriques, celles où le sentiment reste concentré au fond de l'âme et ne peut apparaître que très-vaguement dans le visage ou dans le maintien. Le peintre doit savoir les reconnaître pour ne pas s'exposer à dépasser les limites de son art et manquer son effet. Hégel cite quelques-unes de ces situations exclusivement poétiques, entre autres le *Pêcheur* et la *Mignon* de Gœthe. Ces sujets, dit-il, malgré le talent du peintre, sont conçus sans imagination, parce que ce sont des sentiments qui ne peuvent se traduire en images visibles. Or les personnages de la peinture doivent livrer aux regards l'intérieur de leur âme. Mettre de la poésie dans la peinture, c'est concevoir avec imagination. La poésie elle-même traduit la passion en images, en actions, en événements. Mais pour les sentiments concentrés, abstraits, vagues, vouloir les exprimer par la bouche, l'œil, le maintien, un regard levé vers le ciel, c'est méconnaître les limites de la peinture et de la poésie. — On ne peut nier la solidité de ces réflexions et la vérité de ces règles qu'il est bon de rappeler aux artistes (1).

Hegel tire aussi de ces principes quelques règles générales pour la *composition*. La première concerne la *clarté* des sujets. Que la situation soit facile à comprendre et s'explique autant que possible par elle-même ; car la peinture manque du langage des mots, dont la poésie peut s'aider indépendamment de ses autres moyens. Or, pour que la situation soit reconnaissable, les circonstances extérieures ne suffisent pas ; l'essentiel, ce sont les *motifs* que l'artiste doit savoir mettre

(1) On lira aussi avec intérêt un morceau remarquable sur cette question dans le livre que vient de publier M. Guizot, intitulé : *Études sur les beaux-arts*.

en relief et développer avec invention. Chaque action offre des signes frappants, des rapports sensibles, qui peuvent être employés de la manière la plus heureuse, à la fois pour faire comprendre le sujet et mieux caractériser les personnages. Hégel cite comme exemple la Transfiguration de Raphaël.

A ce qui précède se rattachent la manière de disposer les différentes parties d'un tableau, l'*ordonnance* et le groupement des figures et la distribution des objets, de manière à les faire concourir à l'effet total.

Un dernier point, également plein d'intérêt, et que l'auteur développe avec sa sagacité ordinaire, est ce qu'il appelle la *caractérisation*, ou la manière dont le peintre doit caractériser ses personnages. Ce sujet a déjà été traité, au moins implicitement, plus haut; mais il s'éclaire ici d'un jour nouveau par la comparaison des caractères de la sculpture antique et de la peinture moderne. Hégel en déduit de nouvelles règles sur le domaine respectif de la statuaire et de la peinture. La manière de caractériser les figures amène une digression fort intéressante sur la peinture de *portrait*, à laquelle il accorde un rang très-élevé parmi les œuvres de la peinture.

Un portrait, dit-il, n'est une œuvre d'art qu'autant qu'il est empreint du type de l'individualité, qu'il représente parfaitement le caractère original de l'individu, qu'il fait ressortir les traits essentiels de la physionomie morale. Aussi, un portrait peut être très-ressemblant et insignifiant; tandis qu'une esquisse en quelques traits, qui représente l'image simple, mais totale du caractère, est beaucoup plus vraie. Le peintre doit mettre sous nos yeux le sens spirituel de la figure, les traits permanents qui traduisent le caractère, la figure façonnée par l'esprit. En ce sens, le portrait doit flatter ou idéali-

ser; le peintre doit négliger les simples accidents de la nature, reproduire ce qui constitue le caractère propre de la personne dans son essence la plus intime, et en même temps avec son plus haut degré de vitalité.

Viennent ensuite des réflexions sur la manière dont la peinture doit approprier les traits de la figure, le maintien, etc., à la situation particulière des personnages, pour établir cet accord parfait entre l'extérieur et l'intérieur, cette belle harmonie du physique et du moral, telle que les grands maîtres, surtout parmi les Italiens, ont su la réaliser.

Jusque dans la peinture de genre, en effet, l'originalité des figures doit être telle, qu'on ne puisse s'imaginer qu'elles puissent jamais avoir un autre maintien, d'autres traits, une autre expression. C'est là la vraie manière de *caractériser*.

Cette théorie se termine par une esquisse générale du *développement historique* de la peinture, depuis ses commencements au moyen âge jusqu'à son plus haut degré de perfection au seizième siècle. Les principales écoles que l'auteur s'attache à caractériser sont l'école *byzantine*, l'école *italienne* et l'école *hollandaise*. Le morceau sur l'école italienne est plein d'élévation et d'éclat. Le caractère de l'école hollandaise, sujet déjà deux fois traité (t. I et t. II), lui fournit l'occasion de joindre à une remarquable appréciation artistique de hautes considérations historiques. On a eu tort de dire qu'Hégel exalte ici le protestantisme dans l'art aux dépens du catholicisme. Cette critique est injuste, après l'admiration sans réserve que l'auteur vient d'exprimer pour l'école italienne, qui conserve le premier rang, et lui paraît marquer le point culminant de l'art.

IV. MUSIQUE. L'art représente, sous des formes différentes, le développement de l'esprit; c'est donc le degré de spiritualité dans le mode d'expression qui assigne à chacun des arts son rang, sa prééminence, et qui sert à fixer ses rapports.

L'*architecture* est l'art le plus imparfait comme n'exprimant la pensée que d'une manière vague, par des formes empruntées à la matière inorganique. La *sculpture* représente déjà l'esprit, mais encore identifié avec le corps et seulement dans la mesure que comporte la forme corporelle. La *peinture* exprime le côté plus intime et plus profond de l'âme, la passion et le sentiment moral. Aussi rejette-t-elle la matière pour se borner à la surface. Elle emploie l'apparence visible et la couleur comme mode d'expression plus riche, plus varié, plus spirituel. Néanmoins cette apparence est toujours empruntée à la forme visible, étendue et permanente.

Il faut à l'âme des signes, des matériaux plus conformes à sa nature, qui, par conséquent, n'offrent plus rien d'étendu, de fixe, où s'efface entièrement le côté matériel.

C'est ce qui a lieu dans la *musique*. Son but est d'exprimer l'âme en elle-même, le sentiment intérieur, par un signe qui n'offre plus rien d'étendu, de matériel, par un signe invisible, rapide et fugitif comme les mouvements de l'âme elle-même. Ce signe qui, cependant, se produit encore au sein de la matière, mais ne rappelle plus l'étendue et ses formes, est le *son*, le résultat de la vibration ondulatoire des corps.

Comme la musique abandonne la forme visible, elle s'adresse à un nouvel organe, à l'*ouïe*, sens plus spirituel, quoique moins contemplatif que la vue. L'oreille perçoit ce signe inétendu, le résultat de cette vibration qui ne laisse aucune trace après elle et s'évanouit dans la durée.

En se dérobant ainsi à la forme extérieure et matérielle, le

son est éminemment propre à être l'écho de l'âme et du sentiment. Aussi le problème de la musique sera de faire résonner les cordes les plus intimes de l'âme, d'en reproduire tous les mouvements et les émotions.

Par là, aussi, s'expliquent ses effets. Son but est d'atteindre à la dernière limite du sentiment, elle est l'art du *sentiment*. Entre le son et le sentiment il existe une union si intime, qu'ils semblent se confondre. Le son, ce phénomène immatériel, sans durée propre, instantané, qui emprunte toute sa valeur du sentiment qu'il recèle, pénètre dans l'âme et résonne dans ses profondeurs.

Si l'on compare la musique avec les autres arts, on trouve, d'abord, qu'elle présente des analogies réelles avec l'*architecture*. Si, en effet, celle-ci n'exprime que vaguement et symboliquement les idées, la musique, aussi, se borne à accompagner les conceptions de l'esprit dont le langage seul est l'expression nette et véritable. Ensuite l'architecture n'emprunte pas à la nature des formes toutes faites, elle les invente ou les façonne d'après les règles et les proportions géométriques.

Or la musique, aussi, indépendamment de l'expression du sentiment, suit les lois des nombres qui déterminent la mesure, la quantité, l'accord des sons. Elle introduit dans les sons, comme l'architecture dans les formes, la régularité, la symétrie, l'harmonie. C'est ce qui a fait appeler l'architecture une *musique muette*.

Cependant, à côté de ces ressemblances, se manifestent entre les deux arts des différences plus grandes encore. Car, si les lois de la quantité et du nombre forment leur base commune, leurs matériaux sont d'une nature directement opposée. L'architecture s'empare de la matière pesante et de ses formes ex-

térieures ; la musique emploie le son, élément invisible, mobile, fugitif, emprunté non à l'étendue mais au temps, le son, signe plein d'âme et de vie.

Ces deux arts appartiennent donc à deux sphères de l'esprit entièrement différentes. Tandis que l'architecture élève ses colossales images que l'œil contemple dans leurs formes symboliques et leur éternelle immobilité, le monde rapide des sons pénètre immédiatement par l'oreille dans l'intérieur de l'âme et la remplit d'émotions sympathiques.

La *sculpture* est l'art dont s'éloigne le plus la musique. La *peinture* offre avec elle une plus grande affinité. Elle s'en rapproche, en effet, par la vivacité de l'expression. Toutefois la peinture, comme la sculpture, représente des formes étendues et visibles qui existent déjà dans la nature. Ces formes, l'artiste ne les invente pas, il se borne à les généraliser et à les spiritualiser; tandis que le musicien, tout en recevant un texte, invente les combinaisons les plus propres à exprimer les sentiments de l'âme qui s'y rattachent. Sa région propre est le sentiment dans sa simplicité abstraite. Pour le façonner, il n'a qu'à rentrer en lui-même, à s'enfoncer dans les profondeurs de son âme. Il peut même quelquefois aller jusqu'à oublier son sujet pour exprimer ses propres émotions. Aussi est-il donné à cet art d'opérer une certaine délivrance de l'âme, de l'affranchir des besoins et des misères de l'existence actuelle, de lui faire oublier ses douleurs. La musique porte cet affranchissement au plus haut degré.

La sculpture et la peinture n'ont qu'à faire ressortir l'idée déjà contenue dans le sujet, à y ramener les accessoires et les détails. Si l'œuvre musicale ne doit pas manquer de cet enchaînement intérieur et de cette unité, le mode de développement est tout autre. Le thème musical est vite épuisé, la pensée principale

reste le centre; mais cette succession nécessite, avec la fuite, un retour, des oppositions, des conflits, des transitions, des péripéties, des dénoûments inattendus. L'unité est donc loin de ressembler à celle des membres et de leurs proportions dans une statue ou à l'ordonnance d'un tableau.

Par là, la musique se distingue des autres arts; elle est trop près du libre monde de l'âme pour n'avoir pas droit de se mettre au-dessus du sujet donné et de la pensée même qui en fait le fond. L'artiste, ici, est plus libre de s'abandonner à sa verve et à ses fantaisies. Ses lois sont celles des sons, et ceux-ci comme tels ne se lient pas aussi étroitement à la pensée et au sens des mots que les formes visibles sont unies à l'idée qu'elles représentent.

Si l'on compare enfin la musique à la *poésie*, elle offre avec elle une grande affinité, mais aussi de profondes différences.

Dans la poésie, le son n'est pas modulé par des instruments. Le son articulé de la voix n'est qu'un signe oral, en lui-même privé de sens, et plus ou moins indépendant de l'idée qu'il exprime. De là, une différence frappante entre l'emploi musical et l'emploi poétique du son. La musique ne réduit pas le son à n'être qu'un moyen, un signe de la pensée; elle en fait son but; elle le façonne en lui-même et pour lui-même.

Mais ce que la poésie perd ainsi quant à l'expression immédiate des objets visibles, elle le regagne en présentant ceux-ci à l'imagination. En un mot, elle forme des tableaux pour l'esprit. La musique doit renoncer à cet avantage; elle se borne à exprimer une certaine harmonie, un rapport sympathique entre les sons et les idées ou les objets. Elle donne ainsi une idée vague de la situation morale; elle parvient même à communiquer une certaine excitation à l'imagination, mais sans faire naître l'image même des objets et de leur forme déterminée.

La musique et la poésie, du reste, se marient très-bien ensemble; mais les deux arts n'en restent pas moins distincts et conservent leur indépendance. Si l'œuvre poétique est parfaite, elle doit attendre peu de secours de la musique; et si la musique est le but principal, le texte poétique doit être accessoire et superficiel; il ne fournit qu'un simple canevas. L'intérêt ne peut se partager également, comme l'opéra italien en est un exemple.

La nature et le rôle propre de la musique étant connus, il est facile de déterminer la manière spéciale dont elle doit concevoir son sujet. Quoiqu'elle puisse, à un certain degré, s'en affranchir, elle doit cependant, pour produire son véritable effet, exprimer une pensée; mais comment? Non comme pensée, comme idée claire ou abstraite, comme notion générale : c'est comme *sentiment*. Elle ne doit pas vouloir travailler au service de l'imagination : ce soin regarde les autres arts; elle doit se borner à rendre saisissables les sentiments de l'âme. La partie interne et sentimentale de l'homme, voilà son objet propre. « Faire résonner dans les sons cette vie intime, ces « mystérieux mouvements de l'âme, ou combiner cet écho « harmonieux avec le langage des mots qui expriment des « pensées, plonger en quelque sorte ce froid langage dans la « source vive du sentiment sympathique, telle est la tâche « difficile qui échoit en partage à la musique. »

Quoique ainsi restreint, son domaine n'en est pas moins étendu; car la sphère du sentiment est infiniment vaste et variée. D'un autre côté, elle doit exprimer le sentiment non tel qu'il s'échappe naturellement de l'âme dans le cri spontané, mais adoucir, tempérer cette expression par des sons mesurés et cadencés, façonnés selon les lois de l'harmonie et du rhythme. C'est par là seulement qu'elle est un art, et qu'entre

tous les arts elle est le plus propre à calmer la violence des sentiments naturels, à opérer l'affranchissement de l'âme, à la transporter dans une sphère plus sereine et plus pure.

La puissance avec laquelle la musique agit sur l'âme et principalement sur la sensibilité, s'explique par ces principes. « Elle ne va pas jusqu'à éveiller les conceptions de l'entendement ni jusqu'à évoquer dans l'esprit des images qui dispersent et captivent son attention, elle se concentre dans la région profonde du sentiment. Placée à ce siége des changements intérieurs de l'âme, à ce point central de tout l'homme, elle l'ébranle et le remue tout entier. »

Si l'on compare de nouveau, sous ce rapport, la musique avec les autres arts, on s'expliquera la manière différente dont ils agissent sur nous, et les effets propres de la musique. Dans les arts du dessin, le spectacle et le spectateur sont distincts, en face l'un de l'autre. Dans la musique, les sons se distinguent de nous; mais l'opposition ne va pas jusqu'à la fixité d'un spectacle permanent. Le caractère des sons est l'instantanéité. La musique pénètre ainsi immédiatement au foyer intérieur des mouvements de l'âme. Celle-ci perd sa liberté contemplative; l'expression musicale nous emporte et nous entraîne. Le son agit comme un élément, comme une force de la nature. Le moi n'est pas saisi par tel point de son existence spirituelle, il est comme enlevé et mis en mouvement tout entier. Ajoutez à cela la puissance de la mesure et du rhythme, qui agissent mécaniquement sur nous, et nous aurons l'explication des *effets* de la musique.

Par la mesure, le son pénètre, en effet, d'un autre côté, dans le moi; il le saisit dans son existence simple et l'entraîne dans son mouvement cadencé.

Il ne faudrait, toutefois, pas exagérer cette puissance de la

musique et surtout l'isoler trop de la pensée elle-même, de la pensée religieuse, morale, scientifique, etc. La musique ne produit ses effets les plus extraordinaires que sur des peuples barbares ou à moitié civilisés. Les prodiges que l'on raconte à ce sujet appartiennent à la fable. La lyre d'Amphion ne remuait que les pierres, celle d'Orphée apprivoisait les tigres; mais, pour civiliser l'homme, il faut d'autres moyens plus sérieux : la puissance des idées religieuses et morales, les lois, les institutions. L'homme n'est pas un animal ni un être purement sensible. C'est à la raison qu'il faut savoir parler; c'est elle qu'il faut persuader. Aujourd'hui la musique a conservé son charme et produit une partie de ses effets; mais elle est un art, et sa sphère d'action est plus restreinte, plus subordonnée. Elle peut accompagner les élans de la pensée religieuse, échauffer le sentiment patriotique, soutenir la marche des soldats et entretenir leur courage; mais ce n'est pas à elle que sont dus les prodiges de la foi, les actes du dévouement à la patrie, elle ne fait plus tomber les murailles des villes.

Hégel ne se borne pas à ces généralités sur la musique, il entre dans l'examen des différentes parties qui constituent la théorie de cet art. Sous le titre de *moyens musicaux d'expression*, il cherche à donner une explication philosophique du *temps*, de la *mesure*, du *rhythme*, puis de l'*harmonie*, et de la *mélodie*.

Nous devons le suivre dans cette partie qui, quoique abstraite, ne manque pas d'intérêt au point de vue de la métaphysique de l'art.

1° Pour observer la gradation des idées, aller du simple au composé, parmi les moyens d'expression qu'emploie la musi-

que on doit commencer par ceux qui se rapportent à la *durée* des sons, savoir : le *temps*, la *mesure* et le *rhythme*.

La prépondérance du *temps* dans la musique s'explique par la nature même du *son*. Le son, ce phénomène invisible et inétendu, qui ne se produit dans l'espace que sous la forme du mouvement oscillatoire, est successif. Il tombe dès lors sous la loi du temps. Cette succession des points de la durée a besoin d'être fixée et régularisée. La musique doit donc non-seulement admettre le temps comme élément nécessaire, mais lui imposer une mesure déterminée par une règle mathématique.

Mais une raison plus profonde de cette importance de la mesure, c'est l'analogie intime qui existe entre elle et l'âme elle-même, qui, dans la succession continue du son, perçoit sa propre identité, acquiert le sentiment de sa vie intérieure et de son activité permanente. Tout ce qui la ramène au sentiment d'elle-même et de sa nature l'entretient agréablement.

Or, pour que la durée ne se perde pas dans le vague et l'indéterminé, il faut qu'il y ait un commencement et une fin, des divisions marquées. Le moi ne se retrouve et ne se satisfait, dans cette variété et cette diversité, qu'autant que les intervalles de temps sont ramenés à l'unité. Cette unité fixe, régulièrement et mathématiquement déterminée, c'est la *mesure*. Elle remplit, dans la musique, la même fonction que la régularité dans l'architecture.

Donc, dans cette uniformité de la mesure, le moi retrouve l'image de sa propre unité; il reconnaît, dans le retour et l'égalité de la mesure, sa propre identité ; il voit que c'est lui qui introduit cette mesure dans la succession du temps ; le plaisir qu'il reçoit est d'autant plus vif que la mesure ici

est son œuvre, et que c'est sa propre unité qui lui sert à mesurer les sons. La mesure ici, bien plus que dans les mouvements des corps célestes, procède de l'esprit ; elle est même bien plus l'œuvre de l'esprit que dans l'architecture, qui imite les mouvements de la nature et suit les analogies qu'elle y trouve.

Mais, pour que la mesure soit plus frappante, il faut que la diversité et l'inégalité rompent l'uniformité ; que l'irrégularité se combine avec la régularité et soit ramenée elle-même à l'unité. De là les différentes espèces de *mesures*.

Enfin, pour donner à la mesure encore plus de richesse, d'animation et de liberté, il est nécessaire que les divisions essentielles de la mesure soient marquées d'une manière plus précise : ce qui engendre le *rhythme*, avec ses formes variées, qui se combinent avec les formes correspondantes du rhythme dans la poésie, sans toutefois se confondre complétement avec elles.

2° Ce qui précède concerne la durée des sons et la quantité. Le second côté, qui offre plus de richesse et de variété, regarde la nature même du son et sa *qualité*. La nature des sons est déterminée d'abord par celle des instruments qui les produisent, ensuite par la manière dont ils sont coordonnés, enfin par les formes qu'ils affectent, par leur opposition, leur conciliation, les diverses transitions et leur fusion réciproque. Les lois qui les régissent sont celles de l'*harmonie*.

Quant aux *instruments*, c'est tantôt une colonne d'air droite et vibrante (instruments à vent), tantôt une corde tendue (instruments à cordes), tantôt une surface plane ou ronde, etc., de verre ou de métal. La direction linéaire domine dans les vrais instruments musicaux, car il existe une secrète analogie entre les sons linéaires et les sentiments intimes de l'âme. La

surface plane ou arrondie fournit des instruments d'un genre inférieur, qui ne répondent pas à l'énergie du sentiment. Mais l'instrument par excellence c'est la *voix humaine*, qui réunit les caractères des instruments à vent et des instruments à cordes. La voix humaine, c'est l'écho de l'âme elle-même, le son émané directement d'elle; c'est son expression naturelle et immédiate, qu'elle façonne elle-même comme elle gouverne le corps, son instrument. La musique doit combiner ces instruments et les accorder ensemble. Sous ce rapport, le progrès de la musique moderne est remarquable. La science de l'instrumentation a reçu des développements inconnus aux anciens.

Mais l'élément harmonique proprement dit, et qui tient de plus près à la qualité physique du son, consiste dans le caractère déterminé de chaque son, et dans son rapport de coordination avec d'autres sons. Il repose d'abord sur la qualité spécifique du son (son côté physique), ensuite sur les proportions et les différences numériques, selon le corps mis en vibration, le degré de tension, le nombre et le mode des vibrations, rapports qui se déterminent mathématiquement. C'est ce qui forme le système harmonique. De là 1° la théorie des *intervalles*; 2° la série combinée des sons dans leur succession la plus simple, l'*échelle diatonique* ou la *gamme*; 3° la diversité des *tons* comme procédant les uns des autres et d'un son fondamental, les diverses *espèces de tons*, etc.

Jusqu'ici nous n'avons encore que de simples séries de sons, une succession où chaque son conserve sa valeur propre. Or, c'est leur rapport mutuel qui leur donne une existence concrète et une valeur réelle. Par là, ils se combinent pour former un seul et même son. C'est cette combinaison qui forme l'*accord*. La régularité aussi doit s'introduire dans les accords,

selon les fins de la musique. C'est dans la connaissance de ces accords et de leurs lois que consiste la science de l'harmonie proprement dite. Il suffit d'indiquer les principales espèces d'accords et leur gradation.

La première espèce est formée par les sons qui s'accordent immédiatement, dont rien n'altère la parfaite consonnance. Puis se manifeste une opposition plus profonde, où la consonnance immédiate est détruite, ce qui constitue la profondeur du son, et fournit un moyen propre à exprimer les grands sentiments, les émotions profondes de l'âme, les joies, les souffrances et les abîmes de la douleur. Ce moyen se trouve dans les accords *dissonants*. Mais il faut que, dans cette opposition, se révèle une unité réelle, une secrète harmonie, que l'opposition soit conciliée par un retour à l'accord parfait. Cette unité supérieure ne peut se manifester que dans l'ensemble et le développement successif de la composition musicale.

3° L'harmonie ne renferme que les rapports essentiels, les lois nécessaires des sons; mais elle n'est, pas plus que la mesure et le rhythme, la musique proprement dite. Ce sont là seulement ses bases essentielles. L'élément poétique de la musique, le langage de l'âme, qui fait circuler dans les sons ses joies intimes et ses douleurs, l'affranchit et l'élève dans les régions supérieures, c'est la *mélodie*. Il n'est donné qu'au compositeur de génie d'en parler dignement, s'il joint l'esprit philosophique à la connaissance de son art; encore ne peut-il en révéler les secrets. Il faut, en outre, avoir fait une étude approfondie des chefs-d'œuvre de la musique. Hegel se contente d'émettre quelques réflexions générales.

D'abord la mélodie, quoique distincte de l'harmonie, ne doit pas s'en séparer; elle doit conserver avec elle une étroite liaison. En cela, elle ne sacrifie pas sa liberté; elle renonce

seulement à l'arbitraire et à la fantaisie : car la vraie liberté, ici comme partout, c'est la conformité à la loi. Elle doit donc se mouvoir sur la base de l'harmonie et du rhythme. Le rhythme et l'harmonie, de leur côté, n'ont de vie et d'animation que par la mélodie. C'est dans cette union de l'harmonie et de la mélodie que réside le secret des grandes compositions musicales.

On doit cependant établir ici une distinction importante, qui porte sur la prédominance de l'un ou de l'autre de ces deux moyens d'expression. Tantôt la mélodie prend simplement pour base les accords harmoniques les plus simples : il y a ici à éviter la sécheresse et à craindre d'être superficiel. Tantôt chaque ton de la mélodie forme lui-même un accord, et la mélodie se fond entièrement avec l'harmonie : harmonie et mélodie forment un tout compacte et identique. Ou c'est une combinaison harmonique de mélodies qui forment des harmonies; ou, réciproquement, les mouvements de la mélodie pénètrent dans les rapports harmoniques. Ainsi, dans les compositions hardies, sont évoquées les oppositions et les dissonances. Mais, au milieu de ce déchaînement de toutes les puissances de l'harmonie, apparaît le triomphe paisible de la mélodie. Les grands artistes seuls savent vaincre ces difficultés: autrement, la musique est pénible ou purement savante.

Mais, dans toute mélodie, malgré ce rapport intime, le *chant* proprement dit doit se révéler comme l'élément dominant avec sa richesse d'expression. En même temps, malgré cette richesse et cette variété, l'ensemble doit être fermement conçu et exécuté, former un tout complet et un. Par là, seulement, la musique exprime le sentiment dans sa profondeur; elle imprime à l'œuvre un caractère d'idéalité et de liberté ; elle affranchit l'âme et la transporte dans une région supérieure.

Après avoir déterminé les caractères généraux de la musique et la nature des moyens d'expression dont elle dispose, l reste à l'étudier dans ses rapports avec le sujet qu'elle traite.

Or, abstraction faite des divers genres de musique, tantôt la musique a pour but de traiter un sujet déjà exprimé par la parole ou d'*accompagner* un texte; tantôt elle exprime le sujet simplement par des combinaisons harmoniques et mélodiques. Dans le premier cas, c'est la *musique d'accompagnement;* dans le second, la musique est *indépendante.*

En ce qui concerne d'abord cette distinction elle-même, il est à remarquer, contrairement à l'opinion vulgaire (qui considère la musique instrumentale comme d'accompagnement et la musique vocale comme plus indépendante), que c'est plutôt la voix humaine, le chant qui accompagne les paroles. Mais cette apparente contradiction s'efface quand on songe que le texte doit rester au service de la musique, être fait pour elle et non elle pour lui. Ce qu'elle doit exprimer, c'est le sentiment intime du sujet, soit que le compositeur s'absorbe et s'identifie avec lui, soit qu'il exprime plutôt l'impression personnelle que le sujet éveille dans son âme.

Toujours est-il que, par musique d'accompagnement, il faut entendre ici celle qui exprime un sujet déjà formulé dans un texte; c'est donc surtout la musique vocale, le chant qui accompagne des paroles. Les instruments, à leur tour, peuvent accompagner la voix; mais c'est plutôt la musique instrumentale qui est indépendante, puisqu'elle peut se passer de tout texte, et qu'alors la musique se borne à ses moyens propres d'expression.

Quant à la *musique d'accompagnement*, remarquons d'abord que, si en s'alliant avec un texte déjà exprimé par la parole, elle est moins indépendante, elle ne doit pas cependant trop

s'y subordonner et perdre sa liberté. Tout obstacle à la libre production musicale détruirait l'impression : sans vouloir s'émanciper du texte, le compositeur devra donc simplement se pénétrer du sens général des mots, des situations, s'en inspirer et le rendre librement.

Dans ce cercle, on peut distinguer trois modes d'expression. Le premier est ce qu'on peut appeler le côté *mélodique* de l'expression. La musique, alors, s'attache uniquement à rendre le trait fondamental du sujet, telle qu'elle le saisit dans l'harmonie de son existence intérieure ; elle est le pur écho du sentiment, le son harmonieux de l'âme. Car la mélodie est l'âme de la musique. C'est donc un sentiment vif et pathétique qui vibre en elle. Ce sentiment, la musique ne le laisse pas dans son existence naturelle et grossière. Plus que les autres arts, elle idéalise l'expression. Surtout à elle il est donné de modérer et d'adoucir les affections de l'âme. Celle-ci doit rester libre dans les épanchements de la mélodie, conserver son calme et sa sérénité, jusque dans les déchirements de la douleur, au milieu des larmes et de la souffrance. Ce caractère, qui se fait déjà remarquer dans la peinture italienne, appartient essentiellement à l'expression mélodique. La musique doit élever l'âme au-dessus du sentiment particulier qu'elle éprouve, la faire planer dans une région plus sereine. C'est là ce qui fait, à proprement parler, le principe *chantant* de la musique. C'est alors qu'elle donne vraiment l'idée de la félicité et de l'harmonie divines.

Mais la musique ne peut rester longtemps à cette hauteur, elle risquerait de s'égarer dans le vague et l'indéterminé : il faut, le plus souvent, qu'elle se rapproche davantage du texte; qu'elle prenne un caractère plus précis, surtout si le sujet lui-même est très déterminé. De là une différence d'expression,

selon les sujets et les sentiments de l'âme qu'il s'agit d'exprimer. Le caractère du sujet est donné par le texte même. Ici l'opposé de l'expression mélodique est le *récitatif*, qui fait du chant non plus la chose principale, mais un simple accompagnement. Le sens particulier des mots s'empreint alors avec toute sa précision dans les sons. C'est la déclamation chantée, qui s'attache rigoureusement à la marche des mots, à leur sens et à leur disposition. Cette expression récitative ou déclamatoire convient particulièrement au spectacle et au récit paisible des événements, au chant dramatique, à l'oratorio, au dialogue, etc. Elle éveille des émotions sympathiques : mais on y chercherait vainement l'expression de cette vie intime de l'âme qui caractérise l'expression mélodique, le chant proprement dit.

De là, la nécessité d'un genre intermédiaire entre le récitatif et le mélodique, et qui concilie leurs caractères. Le problème consiste à faire en sorte que la mélodie, en se précisant davantage, fasse rentrer dans son domaine ce qui paraît lui être étranger dans le récitatif; la musique devient ainsi récitative et mélodique.

Pour mieux faire comprendre toute cette question, Hegel se croit obligé d'entrer dans quelques détails, 1° sur la nature du *texte*, qui s'adapte à la composition musicale; 2° sur la *composition* elle-même; 3° sur les différents *genres* de musique où le mode d'expression est différent.

D'abord, quant au *texte musical*, on a tort de croire qu'il est indifférent à la composition. Toutes les grandes compositions ont un texte excellent, car le sujet ne peut être indifférent à l'artiste qui s'en sert. La première condition d'un bon texte, c'est la solidité de la pensée. Toute l'habileté possible ne peut déguiser une pensée insignifiante, triviale, froide, ab-

surde. Dans les compositions du genre mélodique, le texte est moins important, mais il exige encore un sentiment vrai. En second lieu, le texte musical ne doit pas être une pensée trop profonde ou abstraite. La profondeur philosophique ne convient pas à la musique. C'est ce qui fait que certaines poésies lyriques ne peuvent être mises en musique, celles de Schiller, par exemple. D'un autre côté, l'excès opposé est à éviter, savoir : l'insignifiant, la prétention, l'absence de noblesse et de dignité. Ce qu'il faut, ici, comme dans tous les arts, c'est un sentiment naturel et vrai, profond, sans être abstrait ou métaphysique. Le plus convenable est une certaine poésie moyenne qui indique, en peu de mots, toute une situation, et s'abstient de tout développement, une poésie claire, vivante, rapide, une sorte d'esquisse poétique. Les paroles ne doivent pas trop peindre le sujet dans ses détails, pour ne pas affaiblir l'unité, l'effet total, et ne pas distraire l'esprit. Dans la poésie lyrique, les petites pièces de vers simples, laconiques, empreintes d'un sentiment profond, ou encore les poésies légères où respire une gaieté vive, sont particulièrement propres à la composition musicale.

Sur la *composition* elle-même, les règles à donner sont très-générales et plus négatives que positives. Le talent et le génie ne se laissent pas diriger par des recettes, et les règles ne peuvent suppléer à l'inspiration.

Ce que l'on peut répéter ici, comme pour toutes les œuvres de l'art, c'est que le compositeur doit s'identifier avec son sujet, le pénétrer, le vivifier, y mettre son âme et son cœur tout entiers.

Quelques défauts sont à éviter, dans lesquels sont souvent tombés les contemporains. Le principal est de viser à l'effet, de chercher à frapper l'imagination par des contrastes vio-

lents, l'expression des passions opposées, en introduisant, dans un morceau, des motifs étrangers, des oppositions discordantes, qui rompent l'unité du sujet et sont contraires à l'harmonie et à la beauté. C'est, en voulant ainsi caractériser trop fortement, ou allier le *caractéristique* au mélodique, que l'on franchit les limites délicatement tracées du beau musical; on arrive ainsi à la rudesse, à la dureté, au défaut d'harmonie.

La véritable beauté musicale consiste en ce que, tout en caractérisant fortement les passions et les sentiments, la mélodie reste le trait fondamental, comme l'âme et le lien de la composition. Ici, rencontrer la vraie mesure est très-difficile, plus difficile peut-être encore dans la musique que dans les autres arts. De là, les jugements différents selon la prédominance des deux éléments, les uns préférant la mélodie, les autres le caractéristique et une grande rigueur d'expression; c'est une source de disputes entre les écoles et les connaisseurs.

Arrivé à la question des différents *genres* de musique, l'auteur se borne à caractériser, en quelques mots, la musique *religieuse*, la musique *lyrique* et la musique *dramatique*. Il donne la préférence à la musique catholique sur la musique protestante, qui lui paraît s'écarter de plus en plus de son but, et s'égarer dans le vague, devenir un exercice savant plutôt qu'une production vivante. La musique lyrique est à peine indiquée. Pour la musique dramatique, il accorde aussi la supériorité aux modernes, par les raisons développées plus haut. Selon lui, la musique ancienne n'était guère destinée qu'à relever le son musical du vers et à en faire pénétrer le sens plus profondément dans l'âme. Chez les modernes, la musique dramatique, après s'être perfectionnée dans la musique d'église, a atteint dans l'expression lyrique une grande

erfection et obtenu une place indépendante dans le moderne péra. Il est à regretter que ces points n'aient pas été traités vec l'étendue qu'ils méritent.

Sous le nom de *musique indépendante*, Hegel traite de la *nusique instrumentale*. Elle accompagne, il est vrai, la voix ; mais elle est *indépendante* en ce qu'elle n'est plus liée à un sens précis exprimé par des mots, ou à un texte. La musique, vraiment libre, s'affranchit donc du texte, pour s'emparer elle-même de son sujet, en déterminer la marche et le mode d'expression. Déjà, dans la musique vocale, cet affranchissement a lieu par l'élément mélodique, comme dans l'opéra, surtout l'opéra italien. Mais cette indépendance se manifeste surtout dans la musique instrumentale. Pour les instruments, la nécessité d'un texte n'existe plus. L'orchestre qui exécute des symphonies suffit à tout, c'est un jeu purement musical. Ce sont de savants accords, des mélodies et des masses d'harmonie. Aussi est-ce le domaine propre du connaisseur et du dilettante. Le profane aime l'expression plus caractérisée ; le connaisseur, les secrets accords, les rapports musicaux des sons et des instruments, les combinaisons savantes, tout ce qui lui fait admirer le talent de l'artiste, en un mot, la musique pour la musique. Le compositeur, de son côté, tout en développant un fond d'idées, s'inquiète moins de la pensée que de la structure musicale. L'écueil à signaler, c'est le vide de la composition, la froideur, l'absence d'idées et d'expression. Le vrai consiste à combiner les deux côtés, à suivre en même temps la pensée et la structure musicale, et cela même dans la musique instrumentale. Ici, cependant, domine la liberté personnelle de l'artiste, quelquefois poussée jusqu'au caprice et à la fantaisie. Sans doute, les règles générales, les lois de l'art ne perdent pas complétement leur empire. Mais,

dans ce cercle infini où se meut l'originalité de l'artiste, celui-ci peut se livrer à ses saillies et à ses boutades, s'abandonn au libre jeu de son imagination. Nulle part, dans aucun aut art, il n'y a place pour une pareille indépendance et une aus grande liberté.

Cette théorie de la musique se termine par quelques obser vations sur l'*exécution musicale*. Il n'est aucun art, en effe où l'exécution soit aussi intimement liée à l'art lui-mêm dont elle fait partie intégrante. Pour que la composition so vivante et produise son effet, il faut qu'elle soit exécutée p un musicien qui ait lui-même du talent et quelquefois d génie. Or, dans l'exécution comme dans l'expression mus cales on peut distinguer deux tendances, deux genres princ paux : le premier, où le musicien, chargé de rendre un composition, s'efface lui-même, s'absorbe dans son sujet et s contente simplement de le reproduire avec fidélité; le second, où il s'en affranchit plus ou moins et crée lui-même l'expression, le mode d'exposition, non-seulement d'après l'œuvre du compositeur, mais avec ses moyens propres. Dans le premier cas, il ressemble au rapsode qui chante une épopée ; dans le second, à l'acteur qui crée son rôle. Le choix et la règle à suivre dépendent ici de la nature du sujet. Si la composition est solide, substantielle, au point que le sujet y ait passé tout entier, la reproduction devra être fidèle. L'exécutant doit s'y soumettre, être un organe obéissant. Ce qui ne veut pas dire qu'il sera un automate. Au lieu d'un jeu machinal, il doit vivifier l'œuvre par une expression pleine d'âme dans le sens et l'esprit du compositeur, résoudre les difficultés avec aisance et facilité, atteindre à la même élévation que le génie du compositeur. Là est pour lui la vraie liberté. Dans les sujets d'une moindre solidité, où l'imagination du compositeur s'est

donnée une libre carrière, s'est livrée au caprice et à la fantaisie, l'exécution aussi sera plus libre. Ici le musicien peut déployer toute la verve de son talent et sa virtuosité ; achever, approfondir, animer ce qui lui paraît dépourvu d'âme ; se montrer, à son tour, libre et créateur.

Cette liberté est plus grande encore pour l'instrumentation que pour la voix. Le musicien peut se servir d'un instrument comme de l'organe de son âme, et révéler la domination qu'il exerce sur lui en jouant avec des difficultés en apparence insurmontables, s'abandonner à toutes ses excentricités, à ses saillies et ses fantaisies, jusqu'à faire produire à un instrument des sons et des effets qui appartiennent à d'autres instruments. Il montre par là qu'aucune limite ne l'arrête ; il révèle le secret merveilleux par lequel un instrument devient comme un organe animé qui fait corps avec lui, où son âme a passé tout entière, et qu'elle gouverne à son gré. C'est la fusion la plus parfaite de la conception et de l'exécution.

V. POÉSIE. La poésie, que l'on considère ordinairement comme formant un domaine séparé, doit rentrer dans le système général des arts. Sans elle, en effet, ce système est incomplet; car la poésie est la forme dernière de l'art, l'expression la plus parfaite et la plus générale du beau ou de l'idéal. D'un autre côté, la nature de la poésie, ses lois et les conditions qui lui sont propres, ne peuvent être bien comprises que quand on la met en rapport avec les autres arts, auxquels elle se rattache par la communauté de but ou de principe. C'est ainsi que, faute d'avoir étudié les limites respectives de la peinture et de la poésie, on a exagéré leurs ressemblances et

leurs analogies : ce qui a conduit à des conclusions fausses et préjudiciables à l'art comme à la poésie. On ne s'étonnera donc pas que cette partie de l'esthétique de Hegel, qui renferme la théorie des arts, se termine par un traité complet sur la poésie. Cette poétique est étroitement liée à l'ensemble de l'ouvrage, et les questions qui sont agitées reçoivent une vive lumière de celles qui ont été envisagées précédemment.

Sans sortir du cadre philosophique, l'auteur y traite en détail : 1° de la *nature de la poésie en général*, et de ses rapports avec les autres arts, des caractères qui distinguent ses œuvres de celles de la prose et en particulier de l'*histoire* et de l'*éloquence ;* 2° du *langage poétique*, et des principes de la *versification ;* 3° des différents *genres de poésie* dans leurs rapports, leurs différences et leurs règles particulières.

Nous tâcherons, comme pour ce qui précède, de faire saisir la liaison des idées et l'ensemble des principes que comprend cette partie intéressante et développée de l'ouvrage du philosophe allemand.

I. Le premier point concerne le *caractère général* de la poésie et ses *rapports avec les autres arts*.

On a vu quelle gradation s'établit entre les arts, selon la supériorité relative de leurs moyens d'expression. L'architecture, la sculpture, la peinture et la musique forment ainsi une série ascendante, où l'on voit la pensée se dégager de plus en plus des formes matérielles pour arriver à s'exprimer par un signe invisible, inétendu, immatériel comme la pensée, par le son, écho de l'âme et du sentiment. Telle est la raison de la place et du rôle précédemment assignés à la musique, et c'est ce qui nous a fourni l'explication de ses effets.

Mais, par là même que la musique rejette toute forme sensible et figurée, propre aux arts du dessin, elle se trouve jetée dans un extrême opposé. Elle ne peut exprimer que le sentiment. La pensée claire lui échappe, et, quand elle veut préciser son sujet, elle est obligée d'appeler à son secours la parole, c'est-à-dire un moyen qui appartient à un art étranger.

La parole, en effet, voilà le signe adéquat et véritable de la pensée. Le langage seul peut rendre toutes les conceptions de l'esprit, les sentiments, les situations de l'âme et leur développement dans une action. L'art qui a pour mode d'expression la parole est donc supérieur à tous les autres arts. Il est l'art par excellence; il les résume, les dépasse et les couronne: cet art, c'est la poésie.

La poésie réunit les avantages des arts du dessin et de la musique. Comme les premiers, elle retrace à l'imagination le tableau des objets extérieurs. Comme la musique, elle exprime le sentiment dans ce qu'il a de plus intime et de plus profond. Elle y ajoute la clarté de la pensée. Seule elle a le privilége d'exposer un événement dans toutes ses parties et le cours complet d'une action.

Ainsi, ce qui caractérise et distingue essentiellement la poésie, c'est qu'elle exprime immédiatement toutes les conceptions de l'esprit par des images qui ne s'adressent plus aux regards sensibles, mais à l'esprit lui-même; elle emploie un langage qui, par sa clarté et sa richesse, lui permet d'embrasser le monde entier de la pensée.

Si on la compare à la peinture, elle aussi peut peindre les objets ; elle est incapable, il est vrai, d'atteindre à la précision des formes visibles et d'en reproduire tous les détails ; elle ne les décrit que successivement.

Mais l'esprit supplée à ce défaut par la force de l'imagina-

tion. Ce défaut, d'ailleurs, devient un avantage incalculable : car, par là même, la poésie n'est plus enfermée dans un espace limité ; elle peut représenter son sujet dans toute l'étendue et l'ensemble de son développement successif.

La poésie ressemble à la musique en ce que l'une et l'autre emploient les sons comme moyen d'expression. Mais le son, dans la musique, n'est pas un véritable signe distinct de l'idée; il se confond avec le sentiment qu'il exprime. Aussi n'est-il pas traité comme moyen, mais comme but. La musique le travaille et le façonne pour lui-même, et elle s'y absorbe tout entière. Elle ne peut embrasser que vaguement la multiplicité des conceptions et des idées de l'esprit ; elle se borne à exprimer le sentiment de l'âme avec son caractère vague et indéterminé. L'esprit a donc besoin de convertir le son en un signe clair et distinct, indifférent par lui-même et uniquement destiné à transmettre la pensée. Voilà par où diffèrent essentiellement la poésie et la musique. Avec la musique, l'art abandonne la forme visible; avec la poésie, il se dégage du son lui-même comme expression immédiate du sentiment. Il devient capable d'exprimer la pensée, telle qu'elle s'élabore au foyer même de l'imagination. Dans la musique, le sentiment s'identifie avec les sons; dans la peinture, l'idée est incorporée à la forme et à la couleur. Ici, dans les sons de la parole, c'est la pensée elle-même tout entière qui est exprimée pour elle-même par des signes qui ne s'adressent qu'à l'esprit. Ces signes sont aussi façonnés par l'art ; mais la mesure, le rhythme, l'harmonie des vers ne sont que des combinaisons extérieures, non l'élément propre de l'art.

Quel est donc l'élément propre de la pensée poétique? Cette forme invisible, immatérielle, c'est l'*image*, l'image présente à l'esprit ; les images des choses conservées dans l'es-

prit, qui se les retrace lui-même. Voilà les matériaux que le poëte doit façonner, comme précédemment l'architecte, le sculpteur, ou le peintre, ou le musicien façonnaient le marbre, l'airain, les couleurs, les sons musicaux.

Mais ce n'est là que la forme de la pensée poétique. Le fond, quel est-il? Ce sont les idées que ces images devront revêtir et colorer. Ici, la poésie ne se distingue des autres arts que par son universalité. Les idées qu'elle exprime plus complétement sont les mêmes que ceux-ci nous révèlent. Le fond des œuvres de la poésie, comme des représentations de l'art en général, c'est le fond même des choses, leur essence intime; ce sont les vérités universelles et éternelles, le principe de vie qui anime les êtres, les lois qui en font l'harmonie, les types éternels qui apparaissent dans la nature et dans l'esprit humain; c'est, en un mot, le vrai, dont le beau n'est que la splendeur et l'image sensible.

Tous les objets du monde physique et du monde moral, les phénomènes de la nature, les événements de l'histoire, les scènes de la vie humaine ont le droit d'entrer dans le domaine de la poésie. Mais, qu'on ne l'oublie pas, c'est seulement par leur côté significatif, vrai, substantiel, idéal, éternel, par leur idée, non par leurs accessoires ou les accidents prosaïques.

Tel est le fond véritable des œuvres de la poésie. Quant à la forme, c'est-à-dire l'image présente à l'esprit, il faut qu'elle-même soit façonnée selon les lois de l'imagination artistique et du beau, avant même de passer dans le discours et de s'exprimer dans un langage harmonieux.

De ces principes il résulte que la poésie, réunissant les moyens propres aux autres arts et les dépassant, est l'*art universel*. Elle l'est à un autre titre : n'étant attachée à aucune forme

déterminée de l'art, à aucun type particulier, elle convient à toutes les époques; car elle est capable d'exprimer toute espèce d'idées, de traiter toute espèce de sujets, pourvu qu'ils soient susceptibles d'entrer dans le domaine de l'imagination.

Tel est le motif pour lequel, dans la classification et la théorie des arts, la poésie est placée au sommet comme dernier terme de leur développement. Et si, dans un système comme celui-ci, elle doit être traitée la dernière, c'est qu'elle représente la totalité des idées et des formes que l'art a précédemment parcourues. On ne la comprend bien que quand on a vu tomber successivement toutes les limites où chaque art est enfermé.

En adoptant cette marche, nous avons suivi le progrès même des formes de l'art depuis la première jusqu'à la dernière, jusqu'à celle où lui-même commence à se dissoudre et à faire pressentir le besoin, pour la pensée, d'une forme plus haute. La poésie, en effet, touche aux domaines limitrophes du beau, qui sont ceux de la religion et de la science, à ces hautes sphères qui s'élèvent au-dessus de celle de l'art, où l'esprit se dégage des images sensibles pour contempler la vérité abstraite et pure.

Après ces considérations générales sur la nature de la poésie et sur la place qu'elle occupe dans le système des arts, Hegel aborde les questions particulières que doit renfermer la théorie de cet art. Les sujets qu'il traite se ramènent à trois points principaux : 1° la nature de l'*œuvre poétique* et les caractères par lesquels elle se distingue des œuvres de la prose; 2° l'*expression* ou *langage poétique*; 3° les *différents genres de poésie*.

Quelle est la nature de l'*œuvre poétique?* En quoi les œuvres

de la poésie diffèrent-elles des autres productions de l'esprit qui sont du domaine de la prose? Pour résoudre ces questions, il faut examiner : 1° quel est le caractère propre de la *pensée poétique ;* 2° quel est le *mode d'organisation* qui convient à une œuvre de poésie ; 3° quelles sont les qualités nécessaires au *poëte* pour produire de telles œuvres.

1° Si l'on considère d'abord l'essence de la *pensée poétique*, et que l'on veuille trouver, pour caractériser son objet, une formule plus spéciale que celle qui a été donnée plus haut, on doit dire que son véritable domaine c'est le domaine de l'*esprit*. Les idées de l'intelligence, les sentiments, les passions de l'âme et ses destinées dans ce qu'ils ont d'élevé, de solide, d'éternel et de vrai, voilà le fond de la pensée poétique conçue dans sa généralité.

Sans doute, les êtres de la nature et les beautés qu'elle renferme occupent une grande place dans les œuvres de la poésie; mais leur côté extérieur et matériel n'est pas, en réalité, ce qu'elle chante ou ce qu'elle décrit. Leur élément caché, invisible, leur essence et leur loi, ce qui révèle en eux l'intelligence, la vie qui les anime, la pensée qu'ils expriment, en un mot l'esprit, l'âme ou ce qui la reflète, c'est là ce qu'elle nous fait saisir et comprendre. La nature elle-même est la manifestation de l'esprit; la poésie est l'interprète de cette langue divine.

« Entre tous les arts, c'est principalement à la poésie qu'est dévolue la tâche de révéler à la conscience les puissances de la vie spirituelle, les passions qui s'agitent au fond de l'âme, les affections du cœur humain, les hautes pensées, le domaine entier des idées et des destinées humaines, le cours des choses du monde et le gouvernement divin de l'univers. C'est ainsi qu'elle a été et qu'elle est l'institutrice de l'humanité, que

son influence est la plus générale et la plus étendue. »

Essayons de préciser maintenant les caractères qui distinguent la *pensée poétique* et la *pensée prosaïque*.

La distinction se révèle d'abord par l'antériorité de la poésie, du langage poétique artistiquement façonné, sur la prose et le langage également perfectionné.

Mais ce n'est là qu'une différence extérieure ; ce qu'il importe de comprendre, c'est le mode particulier de concevoir les choses propres à l'une et à l'autre. Or le caractère propre de la pensée poétique, c'est qu'elle saisit l'unité, l'ensemble des objets, dans leur rapport harmonique, sans distinguer les parties du tout, les moyens de la fin, les phénomènes de leur loi, les effets de leurs causes, comme le fait la pensée positive ou ordinaire. Elle voit les choses d'ensemble comme formant un tout vivant, harmonieux, mû par une force et une âme communes.

Ce principe d'unité, qui se manifeste dans chaque partie comme dans le tout, n'apparaît pas d'une manière abstraite, comme lorsque les objets d'ailleurs séparés sont rattachés les uns aux autres par un enchaînement logique. Non, l'unité qui embrasse le tout, c'est l'âme qui vivifie l'ensemble et les parties.

Aussi la pensée poétique conserve-t-elle un caractère *contemplatif*. Ce caractère se reproduit dans l'expression. Le discours lui-même est un but; il est façonné pour lui-même, et il forme un domaine à part. Destiné à exprimer cette harmonie des choses, il se distingue du langage ordinaire, approprié à la simple expression de la pensée et à un autre mode de conception, pratique, logique ou scientifique.

Telle est la manière dont la poésie envisage les choses. Il est facile de reconnaître les caractères opposés de la pensée prosaïque.

Ou celle-ci, en effet, s'attache à la partie extérieure et matérielle des objets, ou elle les considère sous le point de vue de l'enchaînement rationnel des causes et des effets, des buts et des moyens, et selon les catégories abstraites du raisonnement. Les objets alors apparaissent distincts et séparés les uns des autres ou dans leur dépendance réciproque. Ce n'est plus cette libre unité qui les pénètre et les vivifie.

La pensée ne va pas plus loin que les lois particulières qui régissent les faits; elle procède par abstraction, analyse et synthèse, les classe, les combine et les coordonne d'après les règles logiques.

Mais les rapports de convenance et de réciprocité qu'elle saisit ne sont plus ceux de l'harmonie et de la beauté. Dans cette conformité à des fins ou à des lois positives, disparaît le libre accord, l'indépendance des parties et celle du principe qui se développe en elles. Ces faits alors apparaissent ou insignifiants, isolés, sans liaison intime, privés d'essence ou de signification propre, ou seulement rattachés à des causes, à des fins particulières que conçoit la froide raison et qui n'ayant rien que d'abstrait ne peuvent intéresser l'imagination. Leur variété peut encore offrir un certain intérêt et plaire au raisonnement; mais ils sont incapables de satisfaire une faculté plus haute, celle qui en tout veut saisir le vrai, l'essence des choses et l'unité, l'harmonie intime qui réside au fond des existences, et qui est le lien des diverses parties de cet univers.

Ce défaut disparaît dans les hautes spéculations de la pensée, quand la science s'élève à la conception de l'ordre général qui régit le monde, lorsqu'elle pénètre le sens profond de ses phénomènes et de ses lois. Par là, la pensée *poétique* et la pensée *philosophique* se rapprochent et se confondent. Mais

ce qui les distingue, c'est que la pensée spéculative conçoit le principe des choses d'une manière abstraite, dépouillé de toute forme sensible; tandis que, dans la poésie, le vrai reste attaché à la forme et ne peut se détacher des images qui s'adressent aux sens comme à l'esprit. Pour le poëte, le particulier et le général, l'idée et la forme, le fait et la loi, la cause et les effets, les moyens et la fin restent dans leur accord et leur union, sans que sa pensée puisse les concevoir séparés, dans leur abstraction et leur généralité.

Ainsi se distingue la poésie de la prose non-seulement par le langage, mais par le fond même de la pensée et le mode de conception.

De là, deux sphères distinctes, celle de la poésie et celle de la prose. Cette opposition se caractérise déjà dans l'histoire. A l'origine, la séparation n'existe pas : la poésie et la prose restent confondues. Plus tard, elles se distinguent et s'opposent; et quand la pensée positive a pris le dessus, il est difficile alors de s'arracher aux habitudes du raisonnement et de la réflexion pour revenir aux procédés de l'imagination et de l'inspiration, de se replacer au vrai point de vue de la contemplation poétique, de retrouver la liberté originelle dont l'art a besoin.

D'un autre côté, la poésie est, il est vrai, l'art universel : elle a fleuri chez tous les peuples, sous toutes les latitudes et dans tous les siècles, à l'opposé des autres arts, qui n'ont prospéré qu'à certaines conditions et avec certaines formes de civilisation. Elle embrasse l'esprit humain tout entier, et elle affecte une inépuisable variété dans ses formes; elle est en rapport avec le génie particulier des peuples, dont elle réprésente l'esprit le plus original et la pensée la plus intime.

Il est cependant des contrées et des époques plus propres

que d'autres au développement de la poésie ; le tour de la pensée est du moins plus favorable à la conception poétique. Tel est l'Orient comparé à l'Occident. La pensée orientale est plus grandiose et plus contemplative ; elle est portée, en général, à saisir l'ensemble des phénomènes et des lois de l'univers, plutôt que l'enchaînement logique des causes et des effets et des lois particulières qui les régissent. Le génie de l'Orient a toujours été celui de la synthèse et de l'unité. L'esprit de l'Occident est, au contraire, celui de l'analyse, qui considère les choses isolément, successivement; c'est le génie de l'abstraction et de la science. La Grèce tient le milieu. Aussi ses productions ont-elles été admirées de tout temps comme modèles éternels de la perfection et du beau.

2° Après avoir considéré la pensée poétique en général, si nous venons à examiner et à comparer les œuvres de la poésie et celles de la prose sous le rapport de leur *mode d'organisation*, voici ce qu'on peut dire conformément aux principes précédents.

Tout produit de l'imagination, comme expression du beau, doit offrir l'image d'un tout organisé et vivant. L'unité en est donc la condition suprême.

Une idée, un sentiment, une passion ou un fait principal devient le centre autour duquel se groupent naturellement toutes les parties, de manière que le tout présente un ensemble vivant et libre.

Les conditions de cette unité sont les suivantes :

L'idée qui fait le fond de l'œuvre poétique ne doit pas être une abstraction, mais un sentiment, une action ou une passion complète, où l'homme tout entier se révèle, et qui s'adresse à toutes ses facultés. S'agit-il d'une idée générale,

que l'exposition, au lieu d'être abstraite, soit vivante et animée. Enfin, cette idée doit offrir un centre réel d'intérêt, non une collection, une réunion, un tout vague. Un vaste ensemble d'idées ne suffit pas; car l'œuvre doit former un tout organique. L'unité doit s'y développer à l'intérieur, les parties être ses membres, ses différentes faces. Cette loi évidente pour les arts du dessin s'applique aussi à la poésie.

Quant aux parties elles-mêmes, la première règle c'est qu'elles doivent être à leur tour développées en soi et séparément. Le poëte doit s'arrêter à les décrire avec complaisance, traiter chacune d'elles comme un tout complet, de même que, dans les êtres organisés, la nature façonne avec soin les plus petits détails. Le poëte ne doit pas se perdre dans la description minutieuse des objets, mais s'y arrêter suffisamment pour en offrir une image vivante et animée. Grâce à ce soin particulier avec lequel elles sont travaillées, les parties paraissent indépendantes et comme les membres libres d'un corps animé et vivant, non comme les rouages d'un mécanisme. Cette indépendance ne va pas jusqu'à l'isolement, elle laisse apparaître la liaison réelle, l'unité qui les embrasse et les pénètre. Cette harmonie, opposée à la prosaïque conformité à un but est la condition suprême de l'art et de la poésie, c'est l'essence de la beauté.

En résumé, deux conditions doivent présider à l'organisation de l'œuvre poétique : 1° une idée fondamentale, principe d'unité d'animation pour l'ensemble ; 2° des parties non isolées, mais conservant leur vitalité propre, indépendantes sans s'isoler, tirant leur valeur et leur origine de l'idée principale. L'œuvre poétique, ainsi, est à la fois pleine d'un haut intérêt pour l'esprit et riche dans ses développements particuliers. Elle offre cette unité harmonique où se concilient sans se confondre l'u-

nité et la variété. Cette unité n'a rien de commun avec l'unité prosaïque de la simple conformité des parties à un but ou à une idée abstraite, unité qui préside à l'organisation des œuvres de la science où domine le raisonnement.

Ces différences deviennent plus frappantes quand on vient à comparer les œuvres de la poésie aux productions de la pensée humaine qui se rapprochent le plus de celles de l'art et même en participent, mais qui déjà appartiennent au domaine de la prose : nous voulons parler de la narration *historique* et des œuvres de l'*art oratoire.*

L'*histoire* n'est pas un récit froid et inanimé, un simple recueil de faits et de dates, où les événements se succèdent et s'entassent confusément. Pour nous intéresser, l'historien doit nous retracer vivement l'image des événements et la figure des personnages, avec leur physionomie originale et leur caractère individuel ; il doit les évoquer à la vie, les ressusciter par la pensée et la puissance de son imagination. Il doit, en outre, les coordonner de manière à offrir un tout facile à embrasser, un tableau clair et fidèle des mœurs, de l'esprit d'une époque ou d'une nation. Par là, l'histoire est un art ; tous les grands historiens, Hérodote, Thucydide, Tacite, ont été de grands peintres, de véritables artistes.

Mais, malgré ces ressemblances, l'histoire a ses conditions spéciales et ses règles particulières qui ne permettent pas d'assimiler ses œuvres à celles de l'art ou de la poésie. Ces différences tiennent à la fois au fond et à la forme.

L'histoire commence précisément où finit l'âge, à proprement parler, poétique, lorsque le sens prosaïque et la raison positive s'éveillent dans l'esprit des peuples. C'est alors seule-

ment que les événements prennent eux-mêmes ce caractère précis, offrent ce degré de clarté qui ne permettent plus à la fiction de s'y introduire, de les dénaturer ou de les embellir.

L'histoire réclame, en outre, une société organisée et constituée, des institutions et une législation fixes. Sur cette base ferme et solide se déroulent les événements et apparaissent des personnages réels. Ceux-ci tirent leur valeur des intérêts de leur temps, et sont au service de ces idées; impuissants par eux-mêmes, ils accomplissent un rôle dicté par leur situation et par les circonstances. Tel est le personnage historique, différent du personnage poétique, du héros épique, par exemple, qui domine les événements, en fixe le but, et marche librement à l'accomplissement de ses desseins. Ici, le but et les moyens, le caractère moral et son développement s'harmonisent et se confondent. Dans les personnages historiques, au contraire, éclate sans cesse l'opposition entre les idées du temps, les intérêts généraux et les vues personnelles, les passions, les accidents de mille espèces qui nuisent à la clarté de l'ensemble, à la simplicité idéale et à la liberté des caractères, et introduisent dans le tableau des éléments prosaïques. Dans la poésie, l'accord des événements avec la pensée générale se maintient intact et efface tout ce qui fait obstacle. Enfin, le personnage historique, pour réaliser ses desseins, est obligé d'employer une foule de moyens, de préparatifs qui exigent des qualités peu poétiques, un esprit positif et de calcul, un savoir technique, la connaissance de l'art militaire, des finances, etc.

Voilà pour le fond ; quant à la forme, la règle suprême de l'exposition historique, c'est l'exactitude et la fidélité. Ici s'opposent la vérité poétique et la vérité historique. La première n'est autre que la conformité des faits et des caractères avec la pensée générale, but et centre de la composition ; elle

n'a d'autre limite que la vraisemblance. La vérité historique, c'est l'expression du réel ; or, ce qui est idéalement vrai peut être faux en réalité, comme ce qui est réel peut être poétiquement faux et même contraire à la vraisemblance poétique. Conformément à cette loi, l'historien n'a pas le droit, pour rendre un fait plus intéressant, de l'altérer, de le changer, de lui supposer des circonstances, d'en supprimer d'essentielles. S'il peut et doit négliger les détails insignifiants, chercher à saisir et à dégager le sens, l'esprit des faits qu'il expose, il n'a pas la liberté d'inventer ni de supprimer, de les arranger conformément à un but purement artistique. Lors même que, s'élevant à la conception des idées générales et des principes qui déterminent le cours des événements humains et décident de la destinée des peuples, il cherche à pénétrer le plan divin du monde moral, il ne lui est pas moins interdit d'altérer la marche souvent imprévue et capricieuse, au moins en apparence, de ces événements, et de s'attribuer le privilége du poëte de planer au-dessus du réel.

L'*éloquence*, sans doute aussi, est un art, et à plus juste titre encore que l'histoire. Dans la manière de traiter son sujet, l'orateur paraît plus libre que l'historien. Il dispose et arrange son discours à son gré ; dans l'emploi de ses moyens, il ne prend conseil que de lui-même et de son talent. Ensuite, il ne veut pas seulement convaincre la raison de ses auditeurs, mais frapper leur imagination, émouvoir leur sensibilité. Il s'adresse à toutes les puissances de l'âme à la fois.

Mais l'art oratoire a un côté par lequel il sort du domaine propre de l'art et rentre dans celui de la prose ; savoir : la nécessité de se conformer à un but pratique. Sa première loi n'est pas le beau, mais l'utile.

En effet, d'abord le discours tire toute sa force d'une vérité générale qui en est la base et le but, qu'il est destiné à faire triompher. Ce principe donné, l'orateur doit y conformer tous ses moyens, toutes les parties de son discours. En définitive, le fond d'une pareille œuvre, c'est une opération logique qui consiste à mettre en rapport le cas particulier avec le principe général, à en montrer l'accord ou l'opposition. Il n'y a rien là qui ressemble à un tableau vivant, ou à une représentation dont l'unique but est l'impression du beau.

La différence dans l'objet entraîne celle des procédés. L'orateur est sous la loi de cette nécessité qui lui impose l'obligation de faire converger les moyens vers la fin positive qu'il se propose. Il doit, par exemple, quand il le faut, se livrer à des raisonnements abstraits, à une discussion étendue et aride, analyser longuement le fait principal et les circonstances. Il reste encore libre dans ses moyens pour émouvoir, exciter la sensibilité, frapper l'imagination de ses auditeurs. Mais tous ces moyens sont subordonnés à mille conditions indépendantes de sa volonté, qui le forcent à en varier l'emploi et la nature. Car le but de l'éloquence n'est pas l'effet artistique, qui se suffit à lui-même. Cet effet lui-même, ici, n'est qu'accessoire et subordonné au but principal, qui est le triomphe de la cause, la persuasion, but placé en dehors de l'art. L'émotion, également, n'est qu'un moyen pour obtenir l'assentiment de l'auditeur, un jugement, un vote, une action, etc. Le résultat, enfin, ne dépend pas seulement du discours. Dans l'œuvre d'art l'effet est lié à l'œuvre même; car si elle est belle, elle produit nécessairement l'impression du beau. Mais le plus admirable discours peut manquer son effet; cela dépend des circonstances, d'un accident imprévu.

Pour toutes ces raisons, l'idée de l'éloquence diffère de celle

de la poésie. Le discours n'a rien de commun avec la libre organisation de l'œuvre poétique. Partout perce et domine la loi de conformité au but pratique. L'orateur doit y soumettre son plan, toutes les parties de son œuvre et tous ses moyens. On chercherait ici vainement cette liberté d'inspiration et de création qui caractérise la production artistique.

Dans cette dépendance des conditions extérieures, ni le tout ni les parties ne peuvent sortir d'une âme libre. L'œuvre est sous la domination des principes et des rapports logiques, de l'appropriation calculée, réfléchie des moyens à la fin et des lois du raisonnement. Ce n'est pas cette harmonie vivante où s'effacent ces rapports, où le beau est l'unique objet, l'impression du beau l'unique effet cherché et produit.

De ces différences se tirent quelques règles applicables à la poésie dans *ses rapports avec* l'*histoire* et avec l'*art oratoire*.

Lorsque la poésie se rencontre sur le même terrain que l'histoire, elle doit se comporter tout autrement qu'elle vis-à-vis des faits qu'elle expose ou raconte. Le devoir du poëte est précisément de saisir le sens intime d'un événement, d'une action, d'un caractère historique, et de le dépouiller des circonstances accidentelles qui peuvent nuire à l'effet ou à la clarté poétiques. Il peut les modifier et même les changer dans ce but. Il a le droit de tracer lui-même les limites de son sujet, de l'étendre ou de le resserrer à son gré, de lui donner un centre, et d'y relier toutes les parties pour en faire un tout harmonieux.

Si le sujet n'a qu'un rapport éloigné avec l'histoire, le poëte a la main plus libre encore. Il n'emploie alors les faits et les événements historiques que comme cadre général ou comme vêtement propre à revêtir une idée d'une forme individuelle.

Il change ou écarte en partie les circonstances caractéristiques qui ne conviennent pas à sa pensée fondamentale. Toutefois, la réalité a encore ses droits inviolables; il ne faut pas qu'il vienne donner un démenti aux faits connus et contredire nos souvenirs. Ensuite le changement doit être nécessaire, avoir sa raison dans le besoin de trouver à la pensée une forme plus vive, non dans l'ignorance de l'histoire, ou dans le caprice, la recherche, l'amour de la singularité.

Dans son opposition avec l'éloquence, la poésie doit se mettre en garde contre tout ce qui rappelle trop directement un but pratique, étranger à l'art, et surtout ne pas laisser percer un désaccord entre les exigences de l'art et des intentions soit religieuses, soit morales ou politiques. Sans quoi, l'art n'est plus qu'un instrument. Asservi à un but étranger, il perd son indépendance. Sans doute la poésie peut être un auxiliaire; son emploi est d'un puissant secours pour la religion, la morale, etc.; mais elle doit se maintenir dans sa sérénité, rester étrangère à cette préméditation, conserver son caractère de libre inspiration, se mouvoir dans sa propre sphère, et ne pas oublier que son but réel, essentiel, est l'impression du beau, la représentation d'un idéal supérieur aux besoins et aux intérêts de la vie.

Ce n'est pas à dire qu'elle doive s'isoler des hauts intérêts de l'humanité; loin de là, elle doit s'en inspirer, se lier aux grands événements et aux idées d'une époque, offrir en ce sens un caractère d'actualité. Mais elle se borne à en faire ressortir la haute signification. Si elle se met à prêcher ou à enseigner, si elle veut ou persuader, ou instruire, ou convertir, elle perd alors sa sérénité, son inspiration, sa liberté. Lors même qu'elle retrace les événements du jour, elle doit conserver ce calme et cette indépendance. Ainsi elle s'en empare, les façonne à son

gré ; le fait actuel n'est plus pour elle le but, mais le moyen. C'est une matière où le poëte trouve une excitation pour son talent et une occasion de s'inspirer. Loin d'imiter servilement le réel, il crée une image plus haute et plus vraie de la vie réelle, image qui, sans lui, n'aurait pas existé et qu'il éternise. Mieux que l'historien, mieux que l'orateur, s'il a bien saisi l'idée, il lui donne une forme impérissable, et la poésie devient plus vraie que l'histoire. Ainsi ont fait Homère, Dante, Milton.

3° Si nous examinons, maintenant, quelles sont les *qualités* nécessaires au *poëte* pour réaliser de pareilles œuvres, il en est de générales qu'il partage avec le peintre, le musicien et les autres artistes, telles que l'imagination, le goût, le génie, l'originalité, etc. Mais il en est d'autres qui résultent de la nature propre de la poésie et des conditions particulières à cet art.

Dans les autres arts, les matériaux qu'emploie l'artiste, la pierre, le marbre, les couleurs, les sons exigent un talent particulier, spécial, et une habileté technique longuement exercée. Dans la poésie, les matériaux n'étant autres que les images présentes à l'esprit et les mots qui les expriment, le talent nécessaire pour les façonner est et doit être plus général. Il n'exige que le don d'une imagination riche et le sentiment des lois de l'harmonie du langage. Sous ce rapport, la tâche du poëte semble plus facile. Il est affranchi d'une foule de difficultés techniques que doit vaincre l'artiste et qui exigent un long apprentissage. Mais il a des conditions à remplir et des problèmes à résoudre auxquels les autres artistes n'ont pas à faire face au même point, qui exigent un plus haut développement des facultés humaines. Plus le poëte est capable d'atteindre à

la représentation sensible des choses par des images visibles, plus il doit pénétrer avant dans les secrets de l'expression artistique, suppléer à ce défaut par la profondeur et par la vivacité de la conception par la richesse de l'imagination. Par cela même que la parole est son mode d'expression, il a sans cesse à côtoyer la prose et à éviter les autres formes de la pensée, religieuse, scientifique, morale, oratoire, historique. S'il veut conserver à la poésie et à son langage leur caractère propre, il lui faut rompre avec les habitudes de la pensée commune et de la réflexion.

Enfin, c'est au poëte surtout qu'il est donné de descendre dans les profondeurs de l'âme et d'en dévoiler les mystères. Il expose d'ailleurs son sujet dans une plus vaste étendue. Dans ce tableau vivant de la vie humaine doit se refléter l'univers entier, physique et moral.

Il faut donc qu'il ait observé la nature et ses phénomènes, et surtout qu'il ait acquis une connaissance approfondie du cœur humain, qu'il ait enrichi son intelligence d'une multitude de formes et d'idées, qu'il se les soit assimilées et les ait transfigurées dans son imagination. Ici le talent inné, le génie, doivent s'être lentement développés par un long apprentissage de la vie et par la contemplation de la nature, contemplation calme et sereine qui convient mieux encore à la vieillesse qu'à l'ardeur bouillante des passions de la jeunesse. Aussi les œuvres les plus parfaites de la poésie, celles d'Homère, de Sophocle, de Milton, appartiennent à l'âge avancé de ces poëtes ou même sont les productions de leur vieillesse.

II. Nous connaissons la nature de la poésie en général, et celle de la pensée poétique, les caractères qui distinguent

les œuvres de la poésie des autres productions de l'intelligence humaine. Nous devons maintenant aborder les questions relatives à l'*expression* ou au *langage poétique*. Ce sujet, qui occupe tant de place dans les traités ordinaires sur la poésie, ne doit pas être négligé dans une théorie philosophique. Hegel lui accorde toute l'attention qu'il mérite. Sans entrer dans les détails techniques d'un traité de versification, il cherche à rendre compte de la nécessité du langage poétique et de ses formes, et procède ensuite à une analyse savante des deux principaux systèmes de versification qui ont pour base l'un le rhythme et l'autre la rime, de la versification *rhythmique* et de la versification *rimée*.

Suivons-le dans cette intéressante recherche dont le mérite consiste surtout à montrer partout l'accord nécessaire des formes du langage avec les modes de la pensée qu'elles sont destinées à exprimer.

L'origine du langage poétique ne doit être cherchée ni dans le choix des mots ni dans leur combinaison et l'harmonie du rhythme ou des rimes, mais dans la manière dont l'imagination elle-même conçoit les objets, c'est-à-dire dans la nature de la pensée poétique.

De là, la nécessité d'envisager d'abord l'*image poétique* dans l'esprit et la forme qu'elle y prend avant de passer dans le discours. Alors seulement il sera permis de considérer l'expression par son côté grammatical, les tours particuliers qu'affecte la diction poétique, en opposition avec la prose, d'étudier enfin la versification, qui en est la partie musicale.

On sait que le propre de la pensée poétique est d'être figurée, de s'offrir à l'esprit accompagnée d'une image qui représente les objets non d'une manière abstraite, mais concrète et vivante. L'idée et la forme sensible nous apparaissent si-

multanément, comme formant un seul tout qui est l'image poétique elle-même. C'est, en effet, l'essence de la poésie, comme de l'art en général, de nous représenter les idées sous des formes sensibles, l'espèce ou le type dans une individualité vivante. De même, l'image poétique nous offre le sens intime des choses, leur idée, combinés avec la richesse des formes de la nature.

Le premier effet de cette image est d'arrêter l'esprit sur la forme extérieure, de nous intéresser à elle comme exprimant la chose dans sa réalité vivante, de lui donner de l'importance, de la rehausser et de l'embellir. Aussi la pensée poétique affecte, dans le langage, la forme de la périphrase ; elle décrit un attribut, un accessoire caractéristique, comme ornement destiné à rehausser l'objet, à le peindre, à en dessiner une image nette et vive dans l'esprit. Les épithètes, en particulier celles d'Homère, qui souvent paraissent insignifiantes, et reviennent sans cesse, ont cette destination de figurer les objets et d'en graver l'image dans notre pensée.

Cette expression figurée n'est pas, pour cela, impropre. L'expression impropre décrit un objet à propos d'un autre, par l'analogie qui est entre eux. Telle est la métaphore et la comparaison, c'est un simple ornement. L'expression propre fait plus, elle caractérise. Ses images, empruntées à la nature, servent à développer, à expliquer la pensée. Façonnées par l'esprit, elles montrent sa richesse et sa fécondité. L'emploi métaphorique du langage devient ainsi lui-même un but ; l'imagination s'amuse à montrer sa verve et sa fécondité; elle se pare elle-même de ces ornements et se complaît dans sa propre activité qu'elle déploie en tout sens.

A l'expression poétique s'oppose l'expression prosaïque. Ici l'image perd sa valeur. Le sens, l'idée, voilà l'essentiel et

le but. Il peut encore être utile de désigner avec force et vivacité le côté extérieur des objets, mais ce n'est pas en vue de figurer la pensée. La justesse, la clarté sont la première ou l'unique loi du langage. Dans la poésie, l'exactitude, la parfaite conformité de l'expression avec la pensée simple ne sont pas l'objet principal ; elle doit, avant tout, nous conduire dans une sphère où les formes sensibles prêtent un corps aux idées. L'esprit, s'attachant à l'image, à cette forme vivante, se trouve affranchi de la préoccupation exclusive de l'idée; il habite deux mondes à la fois, le monde des sens et celui de la pensée.

Dans les époques naïves, ce langage, tout d'images, est facile; la pensée revêt naturellement cette forme figurée. Dans les âges de réflexion, où dominent les habitudes logiques et prosaïques, la poésie a besoin d'une énergie préméditée pour se dégager des formules abstraites, et rétablir l'accord des facultés de l'esprit.

Si nous considérons maintenant le langage poétique en lui-même dans sa *forme* et sa *structure grammaticales*, peu de mots suffiront pour le caractériser.

1° Il existe, surtout dans certains idiomes, tout un vocabulaire poétique. Ce sont des locutions particulières à la poésie, étrangères à l'usage commun, des termes plus nobles, des expressions nouvelles ou empruntées au vieux langage. Les grands poëtes révèlent ainsi la puissance de leur génie en créant des mots nouveaux, en fixant, en ennoblissant la langue vulgaire; 2° la disposition des mots, les signes du langage, les tournures poétiques, les inversions contraires à l'arrangement logique, les expressions brusques, vives, offrent des moyens pleins de ressources ; 3° la période, avec sa contexture simple ou compliquée, abrupte ou entrecoupée, sa marche

paisible ou rapide, ses transitions inattendues, répond aux mouvements analogues de la pensée.

On doit signaler, dans les époques du langage, la même différence que dans celles de la pensée poétique. Une manière de s'exprimer simple, naturelle, vive, originale, naïve, distingue les époques primitives. La parole du poëte est alors elle-même quelque chose de nouveau qui éveille l'admiration; c'est une création vivante, une espèce de révélation. Là, pas de ces formes usitées et banales dont s'emparent la médiocrité et l'esprit d'imitation, espèce de monnaie courante dont l'empreinte s'est effacée. On n'y trouve pas non plus de ces artifices de langage, de ces nuances délicates, de ces transitions adroites qui caractérisent le développement de l'art et de la langue dans les âges postérieurs, mais une diction simple, naïve, originale et forte, des expressions naturelles, énergiques, pleines de fraîcheur et d'éclat. La distinction précise entre ce qui est vulgaire et ce qui est noble n'existe pas encore. C'est un langage riche, quoique simple, figuré et non chargé de métaphores. Telle est la langue d'Homère et celle de Dante.

Plus tard, quand les combinaisons de la pensée se multiplient, le langage affecte une marche plus calculée et plus habile, et la poésie prend une position différente vis-à-vis de la prose. C'est alors qu'apparaît leur distinction bien tranchée. Le poëte doit s'élever au-dessus du langage ordinaire. D'autres conditions lui sont imposées : le calme artistique, le sentiment de l'harmonie, les exigences du bon goût, plus de travail et d'efforts dissimulés. Alors aussi la production poétique, à cause de ces difficultés même, peut faire de la forme du langage le but principal. On recherche le poli, l'élégance, les effets de la rhétorique du style. Partout se fait sentir le travail

de la réflexion appliquée à la perfection de la forme. Ce caractère est celui de certaines époques et de la poésie de plusieurs nations. La vraie diction poétique évite les deux extrêmes. Tout en admettant le plaisir d'une savante facture et d'une belle manière, elle s'abstient de cette rhétorique déclamatoire et de cette fausse élégance; elle observe une exacte mesure. Le fond n'est pas oublié pour la forme, mais tous deux travaillés l'un pour l'autre ne font qu'un. Un langage harmonieux, vrai, vivant, paraît sorti de la chose même.

Le troisième côté du langage poétique, distinct de l'image et de la diction proprement dite, c'est la *versification*. Sans elle, il est vrai, la pensée, le langage même peuvent être poétiques; mais ils n'ont pas leur véritable forme; l'élément musical leur manque.

La nécessité de la versification, comme forme essentielle du langage poétique, est facile à démontrer. La poésie est l'art de la parole. La parole se compose de sons; elle a cela de commun avec la musique. Ces sons, sans doute, sont des signes qui représentent des pensées et des images. Ils n'en sont pas moins les matériaux de l'art. Comme tels, ils frappent plus ou moins harmonieusement l'oreille. Or, dès qu'ils appartiennent à l'art, ils tombent sous ses lois. Le beau, ici, c'est l'harmonie. Le mètre ou la rime sont donc absolument indispensables. Ils nous introduisent dans un monde où nous ne pouvons entrer qu'en abandonnant les habitudes de la prose. Le poëte est obligé de se mouvoir en dehors des limites du langage ordinaire.

C'est donc une théorie superficielle et fausse que celle qui a voulu bannir la versification de la poésie, sous prétexte de lui donner plus de naturel et de liberté. Le naturel, le vrai, ici, c'est le beau, c'est l'harmonie; le faux, c'est le réel, c'est la prose.

Sans doute, la facture des vers peut paraître une entrave pour la pensée; mais ces liens sont les lois mêmes de l'art. Le vrai poëte porte ce joug facilement; loin de gêner l'essor de sa pensée, cette nécessité le soutient, l'élève, l'excite; elle favorise l'inspiration. Ceux qui ne peuvent parler cette langue ne sont pas de véritables poëtes. La prose poétique est un genre bâtard et faux. Le son des mots, cet élément matériel de la poésie, ne peut rester informe; il doit être lui-même façonné selon les lois de l'harmonie. Par là, ce langage tempère le sérieux de la pensée; il transporte le poëte et l'auditeur dans une sphère supérieure où règne la grâce et la sérénité. De même que, dans la musique, le rhythme et la mélodie doivent s'harmoniser avec le sujet, la versification doit se conformer à la marche et au caractère des pensées. La mesure du vers doit reproduire le ton général et le souffle spirituel de tout un poëme.

Après avoir ainsi démontré la nécessité de la versification dans la poésie, Hegel s'attache à caractériser les deux grands systèmes de versification qui conviennent à la poésie ancienne et à la poésie moderne.

Nous ne le suivrons pas dans le parallèle développé qu'il établit entre les deux systèmes, dont l'un a pour base le rhythme, l'autre la rime. Nous nous bornerons à marquer les caractères généraux.

Le système de la *versification rhythmique* repose sur la *durée* des sons et la mesure des syllabes longues ou brèves. L'accentuation, la césure, qui donnent au vers plus d'animation et de variété, s'appuient également sur le côté tout extérieur du langage, non sur le sens même des mots et l'intonation qu'il détermine. Les mots n'attirent pas sur eux l'attention à cause de leur signification, mais par leur forme extérieure.

L'accent et le rhythme sont indépendants du sens et de la pensée. Dans la versification moderne, au contraire, ce n'est plus la durée des sons ou la quantité qui est la base. Elles conservent encore de l'importance ; mais le principe de la mesure n'est plus la longueur ou la brièveté des syllabes, c'est leur nombre et le sens même qui s'attache aux mots. L'expression se concentre sur la syllabe radicale, qui attire sur elle l'attention. La *signification*, voilà, en définitive, la raison prépondérante qui détermine la valeur des syllabes. La forme du vers affecte ainsi un caractère moins matériel, plus spirituel.

Or voici les conséquences de ce principe.

L'expression venant à se concentrer sur la syllabe radicale des mots où réside surtout leur signification, et non sur la forme générale des mots, ainsi se trouve détruite cette savante combinaison de modes et de flexions qui caractérise le système rhythmique. Dès lors, toute cette ordonnance matérielle en pieds de vers, uniquement réglée par la quantité, disparaît, et tout le système, qui s'appuie sur la mesure du temps, est nécessairement perdu. Il ne s'agit plus de *mesurer* les syllabes, mais de les *compter*, de calculer leur nombre, comme dans la versification française et italienne.

La *rime* est la seule compensation possible à la perte de ces avantages. Comme ce n'est plus la durée qui se coordonne et se régularise, que, d'un autre côté, le sens spirituel s'empare des syllabes radicales, il ne reste plus, comme dernier élément matériel, affranchi de la mesure du temps et de l'accentuation des syllabes, que le *son* même des syllabes également et alternativement répété.

Quelles conditions la rime doit-elle remplir pour répondre à ce rôle?

D'abord, pour attirer l'attention et faire compensation au bruit cadencé des syllabes dans le discours, ou à la mesure organisée du vers, ce son doit être beaucoup plus fortement marqué. Il faut qu'il fasse aussi contre-poids à l'accentuation et à la signification des mots. En opposition avec les mouvements délicats de l'harmonie rhythmique, la rime doit donc être un accord grossier, qui n'a aucun besoin d'une oreille finement exercée comme l'exige la versification grecque.

La rime, sous ce rapport, paraît quelque chose de plus matériel que le mètre dans la versification rhythmique. Mais, d'un autre côté, le principe plus abstrait de la répétition des sons égaux et semblables, dans l'accord rimé des mots, est plus favorable à la pensée et invite mieux à la réflexion. L'esprit n'est plus distrait par cette musique du langage, qui roule uniquement sur le caractère extérieur de la durée des sons et leur mouvement cadencé. L'attention de l'esprit et de l'oreille est simplement attirée sur le retour des sons semblables, retour dans lequel l'âme se reconnaît et se satisfait comme dans un reflet de sa propre identité. Le système de la versification ancienne a un caractère plus *plastique*, la rime un caractère plus profond et plus *sentimental*. On y retrouve le caractère opposé de la poésie classique et de la poésie romantique.

Ce n'est pas, en effet, par accident ni par une invention artificielle que ce changement s'est opéré et que le nouveau système de versification a succédé à l'ancien. La profondeur du sentiment et de la pensée modernes exigeait une forme de versification analogue. Sans doute, cette révolution a son principe dans la nature des idiomes modernes, mais ceux-ci représentent la pensée moderne elle-même. Les langues du Nord se distinguent par ce caractère sentimental et spiritualiste. Leur structure intime, leurs lois en sont la conséquence. Les deux

systèmes peuvent, jusqu'à un certain point, se combiner ; et plusieurs idiomes, l'allemand par exemple, se prêtent à cette alliance. Mais l'élément rhythmique s'efface et n'est qu'accessoire. La raison en est facile à saisir. La versification rhythmique, reposant uniquement sur la longueur et la brièveté des syllabes, a une mesure fixe, indépendante de la signification des mots.

Les idiomes modernes, au contraire, sont privés de cette mesure naturelle, parce que l'accent verbal donné par la signification peut rendre longue une syllabe brève et réciproquement. Tout alors devient incertain et chancelant : rien de fixe, de compacte, de solide. L'esprit s'est affranchi de ce côté matériel et temporel de la quantité et de ses lois mathématiques qui distingue les idiomes anciens, ou cet élément est devenu purement accessoire. Ainsi, conformément à la nature de la pensée et du langage modernes, il n'est pas possible d'atteindre au plasticisme du mètre antique. Ceux qui l'ont cru l'ont tenté vainement. Quand on veut combiner les deux systèmes, la seule compensation c'est l'accent du vers et la césure, qui, se combinant avec l'accent verbal, ressortent d'une manière plus expressive. Mais ce moyen lui-même est imparfait.

III. De l'exposition des principes généraux de la poésie, Hegel passe à l'examen des *différents genres* qu'elle comporte et qui servent à classer ses œuvres. Sans entrer dans l'étude des formes accessoires et des règles particulières qui doivent figurer dans un cours de littérature, il s'attache à reconnaître la nature propre et les caractères essentiels des genres principaux,

de la poésie *épique*, de la poésie *lyrique* et de la poésie *dramatique*. Chacune de ces formes de la poésie est l'objet d'une théorie approfondie et développée, où elle est étudiée en elle-même et dans son rapport avec les deux autres. Il nous reste à suivre l'auteur dans cette partie de son ouvrage qui n'intéresse pas moins le littérateur que le philosophe.

Voici comment se caractérisent les trois genres, et se motive la division qui les comprend.

La poésie nous offre d'abord le tableau du monde moral dans son existence extérieure. Elle le représente sous la forme d'une grande action à laquelle prennent part les dieux et les hommes et qui se déroule au milieu d'une vaste complication d'incidents particuliers. Ce genre, qui rappelle les arts figuratifs, nous révèle le côté *objectif*, impersonnel, de l'existence, en ce sens que l'action qui en fait le fond prend la forme d'un événement devant lequel le poëte s'efface, et qui s'accomplit indépendamment de la volonté des hommes par une fatalité extérieure. Tel est le caractère général de la *poésie épique*.

A l'épopée s'oppose la *poésie lyrique*. Son caractère est personnel ou *subjectif*. Elle représente le monde intérieur de l'âme, ses sentiments, ses conceptions, ses joies et ses souffrances. C'est sa pensée personnelle, dans ce qu'elle a d'intime et de vrai, que le poëte exprime comme sa disposition propre, la production vivante et inspirée de son esprit.

La *poésie dramatique* réunit les deux caractères précédents. Comme la poésie épique, elle représente une action dans ses phases successives avec des personnages qui y jouent un rôle. Mais cette action, au lieu d'être déterminée par des causes générales et une fatalité extérieure, paraît sortir vivante de la volonté des personnages, qui se créent eux-mêmes leur propre destin. Au lieu du récit calme et uniforme d'un événement

passé, c'est un spectacle qui est offert à nos yeux avec les effets et les accessoires de la représentation scénique.

Ces trois genres embrassent toute la poésie ; les autres sont ou des genres mixtes ou des modes des précédents ; ils ne s'en éloignent que pour se rapprocher de la prose, comme le genre didactique et la poésie descriptive, qui déguisent un fond prosaïque sous les ornements de la diction et du mètre.

Poésie épique. *A.* La poésie épique doit d'abord être envisagée dans son *caractère général.*

Plusieurs genres inférieurs peuvent nous préparer à comprendre l'épopée proprement dite ; ce sont : l'*épigramme*, l'*ancienne élégie*, la *poésie gnomique*, les poëmes *cosmogoniques* ou *philosophiques*. Ces formes de la poésie peuvent être considérées comme appartenant au genre épique en ce que le fait, l'idée qui est le fond du poëme sont exposés pour eux-mêmes, sans que le poëte y mêle ses réflexions, ses sentiments personnels. Le discours (ἔπος) et le sujet ne font qu'un. C'est tantôt l'expression d'un fait accompli (épigramme), tantôt un enchaînement de maximes et de sentences (poésie gnomique) où la vérité morale est fortement caractérisée, tantôt la description des grandes scènes de la nature, le récit de la génération des êtres et des révolutions de la nature, ou l'exposition poétique des lois de l'univers et des premières spéculations de la science. Mais toutes ces productions, quoique nous offrant le ton épique, ne constituent pas la véritable épopée.

« Celle-ci a pour sujet une action passée ; un événement « qui, dans la vaste étendue de ses circonstances et la richesse « de ses rapports, embrasse tout un monde, la vie d'une na-

« tion et l'histoire d'une époque tout entière. » C'est le livre national et comme la bible d'un peuple ; elle offre le tableau fidèle et complet de son génie, de ses mœurs, de son caractère.

Comme exprimant la pensée naïve d'une nation sous la forme poétique, le véritable poëme épique apparaît à une époque intermédiaire entre la barbarie et l'état civilisé. Plus tard, lorsque l'esprit individuel s'est détaché de la pensée générale, lorsqu'une organisation politique et des lois fixes se sont établies, l'âme se crée un monde distinct et indépendant ; elle rentre en elle-même, et conçoit un idéal de réflexion et de sentiment. Le poëte exprime *lyriquement* ses impressions personnelles. A mesure que cette force individuelle s'accroît et que le sentiment de la personnalité se prononce dans les caractères et les passions, le besoin de représenter ce principe conduit à la poésie *dramatique*.

Distinguons toutefois l'âge héroïque, qui fournit la matière de l'épopée, de l'époque où prend naissance le poëme *épique*. Homère et ses poëmes sont postérieurs de plusieurs siècles à la guerre de Troie. Mais, malgré cette distance qui sépare le poëte de son sujet, un lien étroit doit subsister entre eux ; il faut qu'il vive encore dans des idées, des mœurs et des croyances semblables : sans cela, son œuvre offre une contradiction choquante entre les idées présentes et celles du passé. Ce n'est plus qu'une combinaison savante, l'effort d'une réflexion habile, sans séve ni vitalité propres. L'épopée savante remplace l'épopée primitive.

On conçoit dès lors les qualités et la position du *poëte épique*.

Quoique l'épopée soit le tableau fidèle de la civilisation d'un peuple, elle n'en est pas moins la production libre de la pensée

ndividuelle. Dans cette œuvre apparaît toute la hardiesse de création d'un homme de génie qui s'est inspiré des événements, de l'esprit et du caractère de sa nation et de cette époque. Il faut précisément que le poëte, pour être l'interprète de la pensée générale, nécessairement vague, lui donne une forme plus précise, qu'il prenne conscience de lui-même et de la liberté de son génie. Autrement, il ne peut réaliser cette grande œuvre. Mais, malgré l'indépendance de ses créations, il doit rester national par les idées, les passions, les caractères de ses personnages, ainsi que par la couleur de ses tableaux ; il faut que la nation se reconnaisse en lui, que son œuvre soit l'image vivante de son esprit.

A cause de ce caractère *objectif* de l'épopée, le poëte doit s'effacer devant son sujet, s'absorber complétement dans le monde qu'il développe à nos yeux. Cette œuvre créée par son imagination, où il a mis son âme et son génie, nulle part sa figure et sa main ne doivent s'y trahir directement. Le poëme paraît se chanter de lui-même. L'édifice s'élève, l'architecte reste invisible.

Mais le poëme épique n'en doit pas moins être l'ouvrage d'un seul homme. On ne peut s'élever trop fortement contre l'opinion qui considère, par exemple, les poëmes d'Homère comme une succession de chants recueillis et coordonnés plus tard, comme une collection de rapsodies. Cette hypothèse est contraire à la notion même de l'art. Toute œuvre d'art, en effet, ne s'explique que par la pensée originale d'un seul individu. L'esprit du siècle, de la nation, est la cause générale, la base de l'œuvre ; mais il faut que cet esprit se concentre dans le génie individuel de l'artiste ou du poëte qui s'en inspire. Un poëme est un tout organique ; il n'y a qu'un seul homme qui puisse concevoir et organiser un pareil tout. L'unité, cette loi

suprême de l'art, exige une pensée homogène, une intelligence qui la conçoive et la développe. L'opinion contraire est barbare; et quand on la réduit à sa juste valeur, on voit que ce qu'elle a de vrai c'est que le poëte s'est effacé devant son œuvre; ce qui est faire son plus bel éloge.

B. Si du caractère général nous passons à l'examen des *caractères particuliers* qui distinguent la poésie épique, les points principaux à considérer sont :

1° L'*état de civilisation* propre à l'épopée; 2° la nature de l'*action* épique, ses personnages et leur caractère, la marche et le développement de l'action, les puissances supérieures qui la dirigent et déterminent le dénoûment; 3° enfin l'*unité* du poëme épique dans son ensemble et son développement général.

1° En ce qui concerne la *forme sociale propre à l'épopée*, ce sujet a déjà été traité dans la première partie, à propos de la détermination de l'*idéal* : il suffit de rappeler ce qui a été dit alors, en y ajoutant quelques considérations nouvelles.

L'état de société propre à servir de base à l'épopée est ce que l'on nomme l'*âge héroïque*. C'est une époque où la vie morale, l'organisation de la famille et de la nation présentent déjà un certain degré de développement, mais non une forme régulière et fixe. Une constitution et une législation positives ôteraient aux personnages leur indépendance et la spontanéité de leur caractère.

Une parfaite liberté d'action et de volonté, jointe à un genre de vie simple qui permette à l'homme de conserver ses rapports avec la nature et de déployer son activité en jouissant de ses productions ou en luttant contre ses obstacles, voilà ce qui caractérise l'existence des héros. C'est un intermédiaire entre

a vie barbare et la prose de la vie civilisée, où tout est réglé, arrangé, où chacun a sa fonction et sa place déterminées. Là, point de hiérarchie fixe qui établisse de ces rapports de dépendance et d'obéissance essentiellement contraires à l'individualité des figures épiques.

Le tableau de cet état social doit, en outre, embrasser l'ensemble des connaissances nationales, la peinture la plus riche et la plus variée des mœurs des peuples étrangers. C'est ainsi qu'Homère nous met sous les yeux, dans un cadre restreint, toute la terre et l'ensemble de la vie humaine, représentés sur le bouclier d'Achille, avec les usages, la législation, les mariages, tout l'abrégé des connaissances humaines.

Néanmoins c'est toujours le caractère national, l'esprit particulier de la nation qui doivent s'y refléter. A cette condition l'épopée est la bible d'un peuple, son livre, immortel comme lui. Telle est la raison de l'intérêt durable qu'elle excite. C'est qu'elle est l'image vivante de ce peuple; elle reproduit tous les traits de sa physionomie physique, morale, religieuse, politique. C'est là ce qui fait l'immortel intérêt des œuvres d'Homère, indépendamment de la beauté de la composition.

2° Décrire cette forme de société n'est pourtant pas l'objet du poëme épique. C'est là seulement la base sur laquelle se développe un événement, c'est-à-dire l'*action épique*. Cette action doit être déterminée par des causes morales de l'ordre le plus élevé, et accomplie par des personnages. Le monde épique doit donc être saisi dans une *situation* particulière qui donne naissance à l'action, dans une *collision*.

De quelle nature doit être cette collision, comparée aux collisions dramatiques ?

La situation la plus propre à l'action épique, c'est l'*état de guerre*, c'est-à-dire un conflit entre des peuples. La guerre

montre une nation mise en mouvement tout entière; c'est en même temps la plus grande occasion qu'elle ait de s'entendre avec elle-même, obligée qu'elle est de déployer toutes ses forces dans un effort héroïque. Aussi c'est le sujet de toutes les grandes épopées. Le courage guerrier en est l'intérêt principal. La bravoure est une qualité de l'âme, qui a besoin d'un vaste champ d'action; elle révèle le côté naturel du caractère plutôt que le pathétique de la passion; et elle poursuit des fins qui se laissent plutôt raconter que représenter. Dans l'épopée, les œuvres de la volonté et les hasards des événements doivent se combiner; tandis que dans le drame la marche de l'action et son dénoûment s'expliquent par les motifs et les caractères des personnages.

Ces situations ouvrent un vaste champ à l'épopée. Il est à remarquer, en outre, que les situations vraiment épiques sont les guerres des nations étrangères entre elles. Les sujets empruntés aux guerres civiles, comme *la Pharsale* de Lucain, *la Henriade*, n'ont pas été heureux. La lutte des partis est plus favorable au drame qu'à l'épopée. Les événements perdent leur grandeur et leur clarté; ils s'embrouillent, s'entremêlent et laissent trop de place à l'intrigue. Le combat pour le maintien et l'intégrité d'une nation, d'une race, est seul digne de l'épopée.

Ajoutons-y la défense d'une cause juste, la revendication d'un droit universel. C'est alors seulement que se déroule à nos yeux le spectacle d'une grande entreprise, non un plan arbitraire et personnel de conquête. Un événement d'une haute nécessité qui prenne place dans l'ordre général du monde, tel est le sujet de toutes les grandes épopées.

Le fond de l'épopée, c'est donc une entreprise nationale, où s'empreint le caractère et le génie tout entier d'un peuple.

Cette entreprise doit avoir un but déterminé, des motifs, se réaliser sous la forme d'événements et par des personnages. C'est là ce qui constitue l'*action épique*, Elle offre deux aspects : le côté intérieur, le but, les motifs ; et le côté extérieur, les circonstances physiques et morales qui apparaissent comme obstacles ou moyens. Ce qui distingue une *action* proprement dite d'un *événement*, c'est que dans celle-là le côté intérieur domine, tandis que dans un événement le côté extérieur conserve son droit absolu.

Or le problème de la poésie épique consiste à représenter l'action principale comme un événement ou une suite d'événements, par conséquent à accorder aux circonstances extérieures la même importance qu'à la volonté des personnages.

Quant à la nature même du but de l'action, ce but, dans l'épopée, ne peut être une idée abstraite, comme l'État, la patrie, mais quelque chose de vivant et d'individuel. L'entreprise doit avoir pour motif la volonté, le malheur, l'exploit d'un héros particulier, une insulte à venger, un droit à revendiquer, l'amour, etc. Sans cela les événements apparaissent dans leur froide succession, comme l'histoire d'un peuple. Voilà pourquoi les épopées où l'on a voulu représenter l'histoire du monde tout entière n'offrent pas un véritable intérêt. Il y manque le caractère d'individualité qui est essentiel à l'art. Une action dont la terre est le théâtre, et le héros l'humanité n'offre à l'imagination rien de précis : c'est une froide allégorie, une fantasmagorie où les grandes figures historiques passent un instant devant les yeux pour disparaître et faire place à d'autres que le flot du temps emporte pour toujours.

L'action épique ne peut donc atteindre à la vitalité poétique qu'autant qu'elle se concentre dans un seul héros, qui marche

à la tête des événements, et à la personne duquel ils se rattachent.

Quant aux *personnages de l'épopée*, dont les actions, les infortunes, la destinée forment, comme dans le drame, l'intérêt principal, il importe de marquer avec précision ce qui les distingue des *personnages dramatiques*.

Dans l'épopée, les figures principales doivent offrir un ensemble de traits qui représentent la nature humaine et le caractère national d'une manière complète. Tels sont Achille et le *Cid*. Les caractères tragiques peuvent avoir, au fond, une égale richesse ; mais, l'action étant renfermée dans des bornes plus étroites, une pareille variété ne peut se développer : elle serait impossible et superflue. Le héros épique représente tout un peuple, toute une forme de civilisation ; il appartient à une époque naïve où le caractère se montre tout entier ; le naturel y a plus de place. La morale a moins le droit de lui demander compte de ses actes et de ses passions. Tel est Achille. Ces nobles figures résument en elles, avec éclat, ce qui est épars dans le caractère national, ses défauts comme ses qualités.

Les caractères dramatiques ne sont ni aussi élevés ni aussi complets ; ils n'atteignent pas à cette hauteur où ce qui est à la base se concentre et se résume au sommet. Le but est plus personnel, les motifs sont plus individuels.

Une autre différence, c'est que le personnage dramatique concentre toute son énergie dans la poursuite d'un même but. Or cette préoccupation constante d'un but unique est étrangère aux héros du poëme épique. Ceux-ci accomplissent leur destinée ; mais les événements, les circonstances extérieures agissent autant qu'eux. Les obstacles, les dangers, les aventures ne naissent pas aussi directement de l'action même que dans le drame. Ils se produisent plutôt à son occasion.

D'autres différences se font remarquer dans la *forme des évènements*, leur *marche*, la *nécessité* qui les détermine, les *puissances générales* qui les gouvernent.

Dans le drame, comme il a été dit, la passion ou la volonté des personnages est le principe essentiel qui détermine leur destinée. Les événements paraissent dépendre de leur caractère et des fins qu'ils poursuivent. Aussi l'intérêt principal se concentre davantage sur le côté moral de l'action. Les circonstances extérieures n'ont de valeur que par le parti qu'en tirent les personnages eux-mêmes. Dans l'épopée, les événements, les accidents extérieurs et les actions émanées de la volonté des personnages ont une égale importance. Les actions humaines ressemblent elles-mêmes à des événements qui se déroulent sous nos yeux. Le personnage n'est pas aussi libre; il est jeté au milieu d'une vaste complication d'événements en apparence livrés au hasard, en réalité régis par la nécessité.

Ici se remarque une différence essentielle sur ce point important de la *fatalité* ou du *destin*.

Le personnage dramatique se crée son destin lui-même. Le destin du héros épique est le résultat de la force des choses. C'est la puissance des circonstances qui imprime à l'action sa marche particulière et détermine l'issue des événements. Il ne reste à l'homme qu'à suivre cet ordre fatal et nécessaire, et à subir son sort. Le spectacle qui se déroule à nos regards est celui d'une grande situation générale. Cette fatalité est aussi une justice providentielle. Mais l'homme est moins jugé dans ses actes, comme personne morale, que dans les choses qu'il personnifie. La grandeur des événements écrase les individus qui, eux-mêmes, représentent des races ou des peuples. Aussi plane un ton de tristesse sur l'ensemble. Ce qu'il y a de plus noble est condamné à périr. Telle est la

destinée d'Achille, d'Hector, des héros entraînés dans la ruine de Troie ou dispersés après sa chute.

Cette nécessité peut être représentée de diverses manières. Tantôt elle ressort du simple exposé de l'action. Le ton général du récit fait sentir qu'il s'agit d'événements dont la nécessité est l'effet d'une puissance mystérieuse. Tantôt le poëte place au-dessus des actions des hommes des divinités supérieures qui en règlent et dirigent le cours par leur volonté et leurs décrets.

C'est ici le *merveilleux* proprement dit. Mais il faut aussi s'entendre sur la nature du merveilleux dans l'épopée.

Une règle déjà établie ailleurs, c'est que dans l'action combinée des dieux et des hommes soit maintenu le rapport poétique d'indépendance respective : sans quoi les dieux sont des abstractions, ou les hommes des instruments, des machines. C'est le défaut des épopées indiennes. L'épopée grecque a résolu le problème de la manière la plus heureuse : elle offre cette fusion harmonieuse de la volonté humaine et de la volonté divine. Les héros et les divinités conservent une force inébranlable et une liberté individuelle parfaitement indépendante.

On doit insister ici sur la distinction des épopées *primitives* et des épopées artificielles ou *savantes* : les premières, où le poëte est encore en harmonie avec les croyances de l'époque qu'il retrace ; les secondes, où ses croyances sont différentes de celles du monde qu'il veut représenter. Ainsi, dans Homère, les dieux flottent dans une lumière magique entre la réalité et la fiction. Le merveilleux offre un caractère solide, substantiel, vrai.

C'est le propre d'une imagination fraîche et naïve de communiquer au merveilleux ce cachet de naturel et de vérité. Les divinités de Virgile, comparées aux dieux d'Homère, sont

des êtres imaginaires froidement inventés ou imités, des machines artistiques. Le merveilleux dans les épopées modernes, dans *le Paradis perdu*, *la Henriade*, *la Messiade*, etc., est aussi loin de cette vérité. Le poëme de Klopstock, en particulier, est rempli de fictions abstraites qui, malgré les beautés de premier ordre, en rendent la lecture fatigante.

3° Après avoir considéré le poëme épique sous le rapport de l'action qui en fait le fond, des personnages qui y jouent un rôle et des puissances supérieures qui en dirigent les événements, il reste à l'examiner dans son *ensemble*, dans son *mode d'organisation* et son *unité*, ainsi que dans sa *marche* et son développement. C'est ici, surtout, que se placent les règles principales de l'épopée.

La base de l'action épique, c'est le monde national tout entier; c'est là comme le fond du tableau, l'arrière-plan. Au-dessus apparaissent les dieux qui dirigent l'action. Sur un plan intermédiaire se dessine l'image de la vie humaine, publique et privée. Sur l'avant-scène s'offrent à nos yeux les événements et les personnages, avec leurs sentiments, leurs desseins, leurs passions. Toutes ces parties doivent se relier fortement, ne pas rester isolées.

Or le lien d'*unité*, le centre, c'est l'*événement* particulier dont l'épopée retrace le développement, l'action limitée à laquelle se rattachent tous les détails.

Par là, le poëme offre de l'individualité, de la richesse, de la vie et de l'unité. Le récit n'est pas une simple description d'objets divers. L'événement particulier n'absorbe pas non plus tellement le fond national, que celui-ci paraisse simplement au service de l'action.

La règle générale est que les deux côtés, l'action particu-

lière et le tableau général, soient tellement combinés, qu'ils conservent, malgré leur réciprocité, l'indépendance qui leur permet de se développer dans un libre accord. L'Iliade et l'Odyssée nous fournissent des modèles. La colère d'Achille, qui est le centre de l'action, laisse les événements se dérouler librement. La navigation d'Ulysse présente le même spectacle d'une variété d'aventures rattachées à un même but et qui semblent se succéder au hasard.

Quant à l'action individuelle elle-même, pour qu'elle ait de l'unité, il lui faut d'abord un point de départ déterminé. Une collision générale ne suffit pas. Ainsi, pour l'Iliade la guerre de Troie est bien la base, mais le poëme commence avec la querelle d'Achille et d'Agamemnon. Par là, l'action est enfermée dans un cercle clairement tracé.

Le point de départ fixé, quel est le *mode de développement* qui lui convient? Si l'on veut marquer encore ici les différences entre la poésie épique et la poésie dramatique, les points principaux à considérer sont : 1° l'*étendue du poëme épique;* 2° l'*enchaînement des diverses parties et des épisodes;* 3° la manière de motiver la *marche des événements*.

Pour résumer en général le développement de l'action épique particulièrement en opposition avec la poésie dramatique, rendre à la fois compte de son étendue, de la marche des événements vers le but final, on doit dire que l'exposition, dans le poëme épique, non-seulement s'arrête à la description des circonstances extérieures et des situations morales, mais qu'en outre elle oppose des obstacles au dénoûment. Elle retarde en particulier par des *épisodes* l'accomplissement du but principal, que la poésie dramatique ne deut perdre un instant de vue dans les conflits qui se continuent sans interruption d'une manière logique et conséquente.

Mais il ne faut pas que de pareils obstacles apparaissent comme des moyens employés pour un but extérieur. Le cours entier des événements doit naître de lui-même par le fait des circonstances, et celui d'un destin originel sans qu'on y remarque les intentions personnelles du poëte.

En terminant, il convient de préciser davantage ce qui constitue l'*unité d'action* dans le poëme épique.

On a déjà réfuté l'opinion qui prétend que le poëme épique se forme par l'addition successive de plusieurs chants qui peuvent se continuer indéfiniment. Sa fausseté devient plus manifeste quand on comprend bien la nature de l'unité qui fait l'essence de l'œuvre épique comme de toute œuvre d'art en général.

L'unité n'est pas un terme vague et banal. Chaque événement peut, il est vrai, se prolonger indéfiniment, s'étendre à la fois dans le passé et dans l'avenir. Si donc l'on n'a égard qu'à la succession ou même à l'enchaînement des faits, l'épopée pourrait n'avoir ni commencement ni fin. L'exemple nous en est donné par les poëmes cycliques, œuvres prosaïques si on les compare à celles d'Homère.

L'erreur vient de ce qu'on ne s'est pas fait une idée nette de la nature d'une action et de la différence qu'il y a entre une action et un simple fait. Les faits s'enchaînent ou se succèdent. Pour une action il faut autre chose qu'une pareille liaison extérieure; l'action suppose un *but* déterminé et des motifs. Ainsi un but nettement conçu et un motif également déterminé, qui pousse le personnage à l'accomplissement de ce dessein, voilà ce qui constitue une action. Dès lors la réalisation de cette action a un sens, un caractère déterminé, un commencement, un milieu et une fin. Les passions, le caractère des personnages, les situations, les événements se ratta-

chent à une idée commune. L'action a un centre vers lequel convergent toutes les parties du poëme. Tout ce qui ne s'y rattache pas étroitement doit être exclu.

La colère d'Achille, dans l'Iliade, voilà le centre du poëme, le fait auquel se relient tous les événements.

Ainsi, ce qui constitue l'unité de l'épopée, c'est une action individuelle ayant un but déterminé et précis, un motif compris des personnages et dont l'accomplissement, dès lors, présente un commencement, un milieu et un dénoûment.

En quoi donc diffère l'unité de l'action épique et celle de l'action dramatique? Cette différence a été déjà marquée plus haut. Dans l'épopée, l'action se développe au sein d'une vaste unité nationale. Celle-ci introduit dans la représentation une multiplicité de situations et d'événements que ne comporte pas le drame. C'est un tableau plus vaste; tout un monde s'y reflète. L'unité, ici, n'est complète que quand, d'une part, l'action particulière est achevée et que, d'un autre côté, le monde entier où elle se meut est représenté dans son parfait ensemble, ce qui ouvre une carrière plus vaste et permet une grande variété d'épisodes.

C. Cette exposition des principes de l'épopée se termine par l'indication de quelques genres inférieurs qui s'y rattachent, tels que l'*idylle*, la *pastorale*, le poëme *descriptif*, dont il a été déjà parlé ailleurs. Mais le genre qui s'en rapproche le plus est le roman, que Hegel caractérise ainsi en quelques mots.

Le *roman*, c'est l'*épopée bourgeoise*. Le roman suppose une société prosaïquement organisée; son but est de rendre à la poésie ses droits perdus. Le fond du roman est le conflit entre la poésie du cœur et la prose des relations sociales. C'est une protestation contre l'organisation actuelle de la société, l'effort

pour substituer à cette prose de la réalité une forme qui se rapproche davantage de la beauté de l'art. Le roman exige, comme l'épopée, la peinture du monde tout entier et le tableau de la vie réelle. Quant à la conception et à l'exécution, la carrière du romancier est d'autant plus libre, que dans ses descriptions il ne peut manquer de faire entrer la prose de la vie réelle, sans rester lui-même dans le prosaïque et le vulgaire.

A la suite de cette théorie, l'auteur, dans une esquisse rapide, retrace le *développement de la poésie épique;* il caractérise en peu de mots les grandes épopées qui appartiennent aux principales époques et aux différents peuples de l'histoire.

POÉSIE LYRIQUE. *A.* « Ce qui donne naissance à la poésie épique, c'est le plaisir que nous éprouvons au récit d'une action qui, étrangère à nous, se déroule sous nos yeux et forme un tout complet. La poésie lyrique satisfait un besoin tout opposé, celui d'exprimer ce que nous sentons et de nous contempler nous-mêmes dans la manifestation de nos sentiments. »

Pour déterminer, d'une manière plus précise, sa nature et son caractère général, il faut la considérer dans son *fond,* dans sa *forme* et dans les divers *modes de son développement.*

1° Le *fond* de la poésie lyrique, c'est l'âme humaine, ce sont ses sentiments, ses situations individuelles, ses joies et ses douleurs. Les sujets qu'elle traite ont beaucoup moins d'étendue que ceux de l'épopée; mais, si elle ne peut prétendre à l'ampleur épique, elle a l'avantage de se produire à toutes

les époques du développement national, tandis que l'épopée reste attachée aux époques primitives.

Parmi les idées qui forment le fond de la poésie lyrique, nous trouvons d'abord ce qu'il y a de plus élevé et de plus général dans les croyances et l'imagination d'un peuple. Viennent ensuite des sujets d'un caractère plus particulier, des pensées individuelles, mais profondes et mêlées à des intérêts généraux, à des maximes, à des réflexions sur la marche du monde et sur les destinées humaines. Enfin, nous voyons exprimé le sentiment individuel dans ce qu'il a de plus intime et de plus personnel. Les sujets de la plus mince importance, pourvu qu'ils soient relevés par le talent et la verve du poëte, les plus fugitives impressions, le cri du cœur, les éclairs rapides de la joie, toutes les nuances de la douleur, les troubles de l'âme, les aspirations et la mélancolie, tous les degrés de l'échelle du sentiment prennent place à leur tour dans la poésie lyrique. Il y a plus : la nouveauté et l'originalité des idées, les tours surprenants de la pensée, la verve et l'esprit de saillie, les mots piquants et toutes les fantaisies de l'imagination sont autant de sources où elle puise ses inspirations.

2° Quant à la *forme* qu'elle affecte dans son opposition avec les autres genres de la poésie, elle nous apparaît aussi, par ce côté, comme essentiellement *personnelle*. C'est encore l'homme, comme individu, avec son imagination propre et sa sensibilité, qui constitue le centre de ses productions. Tout émane du cœur et de l'âme du poëte. Tout dépend de sa disposition et de sa situation particulière. Aussi l'unité de son œuvre est-elle moins le résultat de la matière qu'il traite que du point de vue où il se place. Sa pensée propre en est la trame et le support. Mais il faut que celle-ci soit réellement poétique, qu'elle sorte

d'une imagination riche et d'une âme pleine de sensibilité. Par là, le poëme lyrique offre une unité toute différente de celle de l'épopée.

Toutefois, avant d'arriver à la forme véritable et définitive de la poésie lyrique, il faut passer par plusieurs degrés qui marquent la transition.

Tels sont les *chants héroïques*, et le *roman primitif*, qui appartiennent encore en partie à l'épopée. Ici le sujet est épique, la manière de le traiter lyrique. L'*épigramme*, comme inscription simple, mais où s'ajoute déjà l'expression du sentiment; les *épitaphes*, les *couplets*, présentent ce double caractère. On doit aussi mentionner les *récits descriptifs*, la *romance*, qui retracent les diverses scènes d'un événement en traits isolés et pressés et où le sentiment est mêlé à la description; les *ballades*, qui, dans des proportions plus petites que le poëme épique, esquissent l'image d'un événement dans ses traits essentiels.

Mais la poésie lyrique ne nous apparaît sous sa forme véritable, et avec le caractère personnel qui la distingue, que lorsque quelque circonstance réelle fournit au poëte l'occasion de développer sa propre pensée, et que, s'inspirant de cette situation, il nous fait partager son impression et son enthousiasme. Tels sont les chants de Pindare. Les jeux et les vainqueurs ne sont guère pour lui, en effet, que l'occasion d'émettre ses pensées, ses réflexions et tout ce qu'il a dans l'âme. Il en est de même de la plupart des odes d'Horace.

La condition principale consiste à s'assimiler complétement le sujet et à s'en servir comme de texte pour exprimer sa propre pensée. Tout en mêlant les faits aux idées, le poëte montre, par la manière dont il les expose, que c'est le mou-

vement libre de sa pensée et l'expression de ses sentiments qui est l'objet principal.

Ainsi, ce qui donne l'unité au poëme lyrique, ce n'est pas la circonstance occasionnelle qui en a formé le sujet, c'est le mouvement intérieur de l'âme du poëte et son mode particulier de conception.

Le vrai poëte lyrique n'a même pas besoin de chercher un texte : il peut trouver en lui-même le principe et le motif de ses inspirations, se renfermer dans les situations intérieures, les événements et les passions de son propre cœur. L'homme devient pour lui-même une œuvre d'art. Le poëte épique a besoin d'un héros étranger; pour le poëte lyrique, ce héros c'est lui-même.

Mais précisément à cause de cette liberté illimitée qui caractérise ce genre de poésie, il ne faut pas s'imaginer qu'il soit permis au poëte de tout dire. Sous ses impressions les plus fugitives doit apparaître une pensée solide et vraie, un sentiment vif et profond. Autrement on tombe dans le genre fade et ennuyeux. La musique du langage, le chant pour le chant, les paroles vides de sens ne sont pas de la poésie. Le titre même de poésie légère n'est pas une excuse et ne dispense pas d'avoir des idées. Aussi, rien de plus difficile que d'y réussir. Les grands poëtes seuls savent déguiser sous la légèreté de la forme la profondeur du sentiment.

3° Si nous considérons maintenant la poésie lyrique dans son rapport avec le *développement intellectuel* des peuples, il est facile de voir que, si les temps primitifs sont l'époque florissante de l'épopée, les temps les plus favorables pour la poésie lyrique sont ceux où les rapports sociaux ont reçu une forme fixe, parce qu'alors seulement l'homme est disposé à se

replier sur lui-même, sans toutefois encore se détacher des vrais intérêts et des idées de sa nation. Plus tardive que l'épopée, la poésie lyrique exige une culture intellectuelle plus avancée et des formes de langage plus savantes, plus travaillées dans le sens de l'art. Elle est surtout appropriée aux temps modernes, où domine la réflexion, où l'homme a pris l'habitude de se concentrer en lui-même, d'analyser les situations de son âme et ses sentiments personnels.

On peut distinguer trois *degrés* principaux dans ce développement de la poésie lyrique : 1° la période à laquelle appartiennent les chants populaires, empreints encore d'une rudesse quelquefois sauvage, mais pleins de séve et d'énergie ; 2° l'époque où domine le sens déjà perfectionné de l'art, mais non la réflexion et l'imitation : celles de Pindare et d'Anacréon ; 3° une troisième époque où la poésie trouve à côté d'elle l'esprit prosaïque et positif et où elle est obligée de lutter contre lui, de s'arracher aux habitudes du raisonnement, de retrouver la fraîcheur de l'imagination par la force du talent et du génie, surtout de se dégager des formules abstraites du langage : poésie plus ou moins réfléchie, savante et philosophique. Telle est la poésie lyrique de Gœthe et de Schiller.

B. Si de ces caractères généraux nous passons à l'examen des points *particuliers* que renferme l'étude de la poésie lyrique, il n'y a ici que peu de principes et de règles à établir ; il suffit d'ajouter quelques réflexions : 1° sur l'*unité* du poëme lyrique, 2° sur sa *marche* et son développement ; 3° sur la *diction* extérieure et la *mesure des vers*.

1° Quoique le poëme lyrique n'offre pas un tableau aussi vaste que l'épopée, il peut néanmoins embrasser un grand nombre d'objets. Quel sera le principe d'unité? L'âme du

poëte. Mais c'est là quelque chose de vague et d'abstrait. Le véritable centre d'unité doit être une situation déterminée de l'âme avec laquelle le poëte s'identifie et où il doit se renfermer. Il ne doit exprimer que ce qui sort de cette situation et s'y rattache. Par là, seulement, sa pensée se limite, l'œuvre offre un tout complet et organisé.

2° Quant à la *marche* du poëme lyrique, elle diffère essentiellement de celle de l'épopée. L'une est lente, l'autre rapide. A l'ampleur épique et à une exposition développée s'opposent la concentration lyrique et la profondeur intime de l'expression. Le poëte lyrique n'évite pas les épisodes, mais il les emploie dans un autre but. Au lieu de retarder la marche du poëme et d'en rendre les parties plus indépendantes, ils servent à montrer que le poëte, sans sortir du sentiment principal, sait déployer la liberté de son imagination en évoquant des objets analogues et en les rattachant à son sujet. Ils ont donc un caractère tout personnel. Quant à l'enchaînement des idées, on sait que la plus grande liberté, encore, est ici accordée au poëte. Il doit cependant tenir le milieu entre une marche arbitraire et l'enchaînement logique.

La succession des idées affecte les modes les plus divers. Tantôt elle est calme et tranquille ; tantôt, dans l'essor lyrique, elle offre le mouvement en apparence déréglé de la pensée. Dans la fougue et l'ivresse de la passion, dans le délire de l'enthousiasme, le poëte semble possédé par une puissance qui l'entraîne et le subjugue. Ce désordre de la passion est surtout propre à certains genres de la poésie lyrique.

3° Sur la *forme extérieure*, le mètre et l'accompagnement musical, il y a peu de chose à dire si l'on ne veut entrer dans les détails de la prosodie. La poésie lyrique, par sa nature et la variété de ses formes, exige la plus grande diversité de mètres

et la structure la plus savamment combinée. Le mouvement intérieur de la pensée du poëte, la nature des sentiments qu'il exprime, doivent se manifester dans le mouvement extérieur de la mesure et de l'harmonie des mots, dans le rhythme, la variété des strophes, etc.

Aussi la poésie lyrique, par sa nature, comme exprimant le sentiment, réclame-t-elle le secours de la musique; elle est elle-même une mélodie réelle et un chant. Dans cette alliance de la musique et de la poésie, cependant, celle-ci ne perd pas ses droits et son rang. Quand le sentiment et la pensée sont arrivés à leur parfaite expression, elle reste plus indépendante. Plus le sentiment est concentré, plus elle a besoin du secours de la mélodie.

C. Il reste maintenant à considérer la poésie lyrique dans ses diverses *espèces* et à caractériser chacun de ses genres.

L'auteur, en effet, passe successivement en revue les principales formes de la poésie lyrique. Au premier rang se place la poésie religieuse, les *hymnes*, les *psaumes*, le *dithyrambe*. Leur caractère est l'élévation, l'élan de l'âme vers Dieu; la sublimité est surtout le trait caractéristique des *psaumes* et des *prophètes*.

A un second degré, nous trouvons les espèces de la poésie lyrique qui se rattachent au genre de l'*ode*. Ici, apparaît comme caractère dominant la personnalité. Le poëte, il est vrai, est pénétré et rempli de l'importance et de la grandeur de son sujet; mais il s'en rend maître et le modifie profondément par la manière hardie dont il le traite, y mêle sa pensée et ses propres sentiments. La puissance entraînante du sujet et la liberté du poëte qui lutte contre lui, voilà précisément le spectacle que nous donne l'ode. Cet effort et ce combat rendent

nécessaire la hardiesse du langage et des images, nous révèlent la grandeur et l'élévation du génie. C'est le genre d'inspiration lyrique qui caractérise les odes de Pindare. Le souffle victorieux qui les pénètre anime aussi le rhythme et en détermine la nature.

Un troisième genre, qui embrasse une infinie variété de sujets et de nuances, est celui de la *chanson*. D'abord apparaît la chanson proprement dite. Elle se distingue des genres précédents par la simplicité du fond et de la forme, du mètre et du langage. Destinée à être chantée, à exprimer quelque sentiment passager de l'âme, elle est elle-même passagère et s'oublie vite; mais elle renaît sans cesse sous des formes nouvelles qui la rajeunissent.

Quant aux espèces particulières de la chanson, on doit citer, comme les principales, les *chansons populaires*, qui renferment les exploits et les événements nationaux, dans lesquels le peuple conserve ses souvenirs, ou qui expriment les sentiments, les situations des diverses classes de la société, etc; les chansons qui appartiennent à une culture plus riche et plus variée. Tantôt expression d'une gaieté joyeuse, tantôt plus sentimentales, elles rappellent les scènes de la nature et les diverses situations de la vie humaine.

Viennent ensuite d'autres genres plus étendus, les *sonnets*, les *élégies*, les *épîtres*, etc., qui sortent déjà du cercle de la chanson. Ici, en effet, l'expression du sentiment fait place à la réflexion et à la pensée. Le poëte jette un regard plus calme sur les dispositions de l'âme; il y joint la description de divers objets, l'histoire du passé, du présent; mais on n'y trouve ni la simplicité de la chanson, ni l'élévation de l'ode. Le chant disparaît pour faire place à l'harmonie du langage.

On doit mentionner, en terminant, une dernière forme de

la poésie lyrique dont le caractère est particulièrement *philosophique*. Ce qu'elle exprime, c'est quelque grande pensée, non plus avec l'essor dithyrambique, mais en joignant au calme d'une pensée maîtresse d'elle-même une riche sensibilité, une force entraînante d'images, un style plein de magnificence et d'harmonie. Les poésies lyriques de Schiller sont les modèles dans ce genre.

Après cette exposition des principes de la poésie lyrique, Hegel jette un coup d'œil sur son *développement historique*. Cette esquisse, d'ailleurs incomplète, se termine par une appréciation remarquable des poésies lyriques de Klopstock.

POÉSIE DRAMATIQUE. Le besoin de voir les actions et les relations de la vie humaine représentées par des personnages qui les expriment dans leurs discours, est l'origine de la poésie dramatique. Au lieu de se borner, comme l'épopée, au récit d'une action passée, elle met sous nos yeux les personnages qui l'accomplissent, avec tous les accessoires de la représentation scénique.

Trois points principaux sont à considérer dans l'étude de ce genre de poésie : 1° la *nature de l'œuvre dramatique* en elle-même, et les *caractères*, soit *généraux*, soit *particuliers*, qui la distinguent; 2° l'*art théâtral* ou la représentation scénique; 3° les *différents genres* de la poésie dramatique et son *développement historique*.

I. Considéré d'une manière générale, le drame réunit le principe de la poésie épique et celui de la poésie lyrique.

Comme l'épopée, le drame expose une action, un fait, un événement. Mais cette action, qui suivait un cours fatal et en-

traînait avec elle la destinée des personnages, se dépouille ici de ce caractère. Comme base de l'action apparaît la personne humaine, avec sa liberté. Les événements naissent de la volonté des personnages, de leur caractère et de leurs passions. D'un autre côté, les sentiments de l'âme prennent le caractère de mobiles internes, de passions qui se développent dans une complication de circonstances. L'action est cette volonté elle-même poursuivant son but, et ses conséquences rejaillissent sur elle. Le héros dramatique porte lui-même les fruits de ses propres actes.

De là les différences qui distinguent la poésie dramatique des deux autres genres et ses conditions spéciales.

D'abord, comme l'intérêt se porte uniquement sur l'action, et que, d'ailleurs, ce n'est plus tout un peuple qui est en scène, mais l'homme individuel, l'action dramatique est plus simple que l'épopée ; elle se resserre et offre un tableau moins vaste. Ensuite, le héros principal ne réunit pas le même ensemble de qualités que le héros épique et ne saurait les développer. Les intérêts, les passions, qui sont en lutte, se particularisent aussi davantage et s'opposent plus directement.

Quant au *fond* même du drame, il doit rouler sur les principes éternels de l'existence humaine, les grandes passions, les idées et les vérités morales. Le divin forme ainsi l'essence intime et cachée de l'action dramatique. Et, dès lors, le cours décisif des événements, l'action et le dénoûment dépendent non-seulement des personnages, mais aussi du principe divin et de la puissance générale qui les domine. Le drame doit nous révéler l'action vivante d'une nécessité absolue qui termine la lutte.

Aussi, le *poëte dramatique* qui crée une pareille œuvre doit avoir la pleine intelligence de ce qui fait le fond général des

passions et des destinées humaines. Il doit surtout reconnaître les puissances morales qui règlent le sort de l'homme suivant ses actions, démêler leur présence et leur action au milieu de la complication des événements. Car ces puissances morales qui, dans l'épopée, planent sur l'action totale, se précisent et s'opposent dans le drame ; elles forment le fond du caractère des personnages et s'individualisent en eux. Il faut que, malgré leur opposition, le poëte reconnaisse et maintienne leur accord et leur harmonie.

C'est là ce qui forme le véritable intérêt du drame, son principe et sa base essentielle.

Si de là nous passons à l'examen des différentes parties de l'*œuvre dramatique*, nous avons à considérer principalement : 1° son *unité;* 2° son mode d'*organisation ;* 3° la *forme du langage* ou le côté extérieur de la *diction* et de la mesure des vers.

1° Comparé à l'épopée, le drame, comme il a été dit, doit offrir une unité plus ferme, plus compacte, et renfermée dans des bornes plus étroites. Elle exige une action moins étendue, plus resserrée dans l'espace et le temps, un nœud plus étroit, une opposition plus directe de buts et d'intérêts, une plus étroite coordination des parties.

Ici s'offre la question des trois unités de *lieu*, de *temps* et d'*action*.

Relativement aux deux premiers, les règles étroites que l'on a cru pouvoir tirer du théâtre ancien et de la poétique d'Aristote sont conventionnelles, au moins n'ont-elles rien d'absolu. Aristote ne dit rien de la première ; elles n'ont même pas été toujours observées dans le théâtre ancien. Dans tous les cas, elles ne peuvent convenir au théâtre moderne, où

l'action, moins simple, plus complexe, contient une plus riche succession de caractères, de collisions et de personnages. Leur observation stricte conduirait souvent à violer les règles de la vraisemblance, pour sauver la vérité prosaïque.

Il ne faut pourtant pas se jeter dans l'excès opposé. Outre que les unités de *temps* et de *lieu* se recommandent par la clarté qu'elles introduisent dans l'action quand elles sont possibles, on ne doit pas oublier qu'il est de l'essence du drame de se resserrer, comme de l'épopée de s'étendre; que, dans un spectacle qui s'adresse aux yeux, on ne peut facilement enjamber les années, et que le changement continuel du *lieu* de la scène doit nous choquer. Mais vouloir enfermer une action compliquée dans l'espace de quelques heures et dans l'enceinte d'un appartement ou d'un palais, c'est établir une règle conventionnelle, et substituer à la vérité poétique les conditions de la réalité prosaïque. Un juste milieu est à garder; la vraie mesure dépend de la nature des sujets.

La seule règle inviolable est l'*unité d'action*, parce qu'elle est la loi même de l'art. En quoi consiste cette unité? dans un but unique que poursuivent les personnages au milieu de circonstances les plus diverses, dans une collision principale, ou un nœud auquel se rattachent les caractères et les entreprises, et qui obtient un dénoûment naturel. Cette unité est plus ou moins étroite selon les genres et les sujets, moins dans la comédie que dans la tragédie, dans le drame moderne que dans la tragédie ancienne.

2° Sur l'*organisation* et le développement de l'œuvre dramatique, il suffit de rappeler ce que chacun sait au sujet de l'*étendue*, de la *marche* et de la *division* d'une pièce de théâtre. Nous avons déjà mis en regard, sous le rapport de l'étendue, le drame et l'épopée, et assigné la raison de leur

différence. Comparé au poëme lyrique, le drame, à son tour, prend plus d'extension et acquiert des proportions plus grandes. La poésie dramatique tient en quelque sorte le milieu entre l'ampleur épique et la concentration lyrique.

La *marche* du drame est plus rapide que celle de l'épopée. Dans le drame, les courts épisodes, au lieu de retarder l'action doivent l'accélérer. La marche dramatique, à proprement parler, c'est la précipitation continuelle vers la catastrophe finale. Le poëte doit cependant se donner le temps de développer chaque situation avec les motifs qu'elle renferme.

La *division* de l'œuvre dramatique repose sur l'idée même d'une action et de ses moments essentiels. Toute action a un commencement, un milieu et une fin. La dénomination d'*actes* convient donc parfaitement à chacune de ces divisions. Numériquement, il ne devrait y en avoir que trois. Les modernes en admettent cinq. L'exposition répond au premier. Les trois actes moyens représentent les différentes actions, réactions ou péripéties que renferme le nœud ou le conflit total. Dans le cinquième, la collision arrive à son dénoûment.

3° Quant à la *forme extérieure*, elle consiste dans la *diction*, le *dialogue* et la *nature des vers*.

La *diction* doit être pathétique. Mais il y a deux sortes de *pathétique*. L'un est simplement l'expression passionnée des sentiments de l'âme; l'autre, plus en rapport avec l'action, en reproduit le mouvement et le caractère. Pour être naturel et vrai, il faut éviter, à la fois, le genre conventionnel et déclamatoire, et le naturel trivial, grossier, prosaïque. La vérité du langage poétique consiste dans une diction noble, élevée, originale, expression parfaite de la situation, du caractère et des sentiments des personnages.

Les principales formes du discours sont les *chœurs*, le *mo-*

nologue et le *dialogue*. Les deux premières représentent le côté lyrique. Le *dialogue* est la forme vraiment dramatique. On y retrouve les deux genres de pathétique. Le pathétique sentimental, où la passion s'analyse et se répand en longs discours, et qui a commencé avec Euripide, est plus particulier aux modernes. L'autre, plus solide, plus vrai, dont l'effet est plus profond et plus durable, se borne à être l'expression simple de la situation. Sophocle en est le modèle.

Pour ce qui est de la *mesure des vers*, si l'alexandrin convient mieux à la marche lente et majestueuse de l'épopée, le mètre iambique, qui tient le milieu entre l'hexamètre et les mesures lyriques abruptes et entrecoupées, est celui qui, comme l'observe Aristote, convient le mieux au mouvement de l'action dramatique et à la vivacité du dialogue.

Après avoir étudié l'œuvre dramatique dans ses principes et dans ses différentes parties, Hegel la considère dans ses *rapports avec le public*. Cette question, déjà traitée ailleurs d'une manière générale, offre ici un intérêt spécial et une plus haute importance.

Les œuvres scientifiques et lyriques ont un public spécial ou accidentel, indéterminé. L'auteur n'est pas en rapport direct avec lui. Il en est autrement des productions dramatiques ; elles s'adressent à un public déterminé, présent, à des spectateurs qui ont leurs idées, leurs goûts, leurs habitudes. Comment doit se comporter le poëte dramatique à l'égard de ce public ? S'il dédaigne son jugement, il manque le succès ; s'il cherche uniquement à lui plaire et à flatter ses goûts, il peut manquer le but de l'art.

Avant tout, posons en principe que le poëte doit se soumettre aux exigences et aux règles de son art, afin de s'as-

surer, non un succès passager, mais une réputation ou une gloire durable.

Voici, à ce sujet, les conditions qu'il doit remplir :

1° Les fins et les entreprises que poursuivent ses personnages doivent offrir un intérêt *général*. Ce qui est goûté d'une nation peut ne l'être pas par une autre. Les tragédies de Shakespeare ont été longtemps sans pouvoir être représentées sur la scène française. Les anciens tragiques sont de tous les temps, parce qu'ils représentent le côté durable, éternel, général de la nature humaine. Aussi peut-on poser en principe, que plus une œuvre dramatique contient de ces traits généraux empruntés à la nature humaine, plus elle est à l'abri de la diversité des mœurs et des époques.

2° Une seconde condition est l'individualité des caractères, ou, pour mieux dire, c'est la condition suprême de l'intérêt dramatique. Les personnages ne doivent pas être seulement des idées, des passions personnifiées, comme il arrive chez beaucoup de modernes. Les grandes pensées, les profonds sentiments, les grands mots ne peuvent compenser ce défaut de vitalité. C'est le don de créer qui fait le véritable poëte. On doit donc reconnaître ici la création vivante d'une riche et féconde imagination. Le nombre des traits particuliers n'est pas la chose essentielle. Sophocle, aussi bien que Shakespeare, a su créer des caractères pleins de vie et d'individualité malgré leur simplicité.

3° La généralité et l'individualité des caractères ne suffisent pas encore; il faut que ces caractères se fondent parfaitement avec une action animée et intéressante par elle-même. Le but de l'action n'est pas l'exposition des caractères. Car, comme le dit Aristote, les personnages n'agissent pas pour

représenter des caractères, mais ceux-ci sont conçus et représentés en vue de l'action.

L'œuvre dramatique qui remplit toutes ces conditions ne peut manquer d'obtenir un succès durable, indépendant des dispositions du public auquel il s'adresse.

La position du poëte dramatique, du reste, n'est pas la même que celle du poëte épique. Celui-ci doit s'effacer devant son œuvre. L'œuvre dramatique n'a pas besoin de paraître sortie de la pensée populaire. Nous voulons, au contraire, y reconnaître la création d'un talent original. Toutefois, le public ne veut pas voir représenter dans un drame les caprices et les situations personnelles du poëte. C'est là le privilége du poëte lyrique. Le public a le droit d'exiger que, dans le cours de l'action, soit tragique, soit comique, la raison et la vérité soient toujours observées. Car, ce qui doit être représenté, c'est l'essence de la nature humaine et le gouvernement divin du monde, les idées éternelles qui résident au fond des passions et des destinées humaines. Le poëte, de son côté, lorsqu'il a conscience de la haute mission de l'art, ne craint pas de se mettre en opposition avec les idées étroites et le mauvais goût du public, sûr que la victoire ne lui manquera pas et qu'il gagnera sa cause en dernière instance. Si donc au but artistique il joint des intentions étrangères, il doit les subordonner à la fin suprême de l'art. La poésie dramatique est un puissant moyen de propager les idées morales, politiques, religieuses; mais il faut que les intentions du poëte portent un caractère élevé, qu'ensuite elles ne se détachent pas de l'action principale, qu'elles en sortent naturellement, et ne paraissent pas un moyen pour produire cet effet. Si la liberté poétique doit en souffrir, l'intérêt est d'un genre grossier et différent de celui de l'art. Ce qu'il y a de pire, c'est que le

poëte, sérieusement et de dessein prémédité, cherche à flatter une fausse tendance qui domine le public, et cela uniquement pour lui plaire; car alors il pèche à la fois contre la vérité et contre l'art.

Les pages consacrées à l'*art théâtral* ou à l'*exécution extérieure de l'œuvre dramatique* sont peu susceptibles d'analyse. Elles contiennent une foule de remarques intéressantes et judicieuses sur la *lecture des ouvrages dramatiques*, sur le jeu des acteurs et l'*art du comédien*, sur les accessoires et les effets de la représentation scénique.

Après avoir étudié la poésie dramatique dans son principe général, dans l'organisation de ses œuvres et dans les formes extérieures de la représentation, Hegel passe à l'examen des genres qu'elle comporte, et dont les principaux sont la *tragédie*, la *comédie* et le *drame*.

Le principe de la *division des genres*, dans la poésie dramatique, se tire du rapport différent des personnages avec le but qu'ils poursuivent ou l'idée qu'ils représentent. Or, de deux choses l'une : ou cette idée est quelque chose de bon, de grand, de noble, comme constituant le fond vrai et éternel de la volonté humaine ; ou c'est la personnalité humaine avec ses caprices, ses fantaisies, ses ridicules, qui est mise en scène.

De là les deux genres principaux, la *tragédie* et la *comédie*, entre lesquels se place le *drame*, comme terme moyen, qui réunit les deux caractères.

1° *De la Tragédie.* — Le fond de l'action *tragique*, quant au but que poursuivent les personnages, ce sont, en effet, les principes, les idées légitimes et vraies qui déterminent la volonté humaine, les grandes passions, les intérêts élevés qui s'y

rattachent. C'est là ce qui fait la bonté morale des caractères, l'étoffe des véritables héros tragiques. Ainsi, le thème de la haute tragédie, c'est le *divin*, ce sont les idées divines qui apparaissent comme motifs de la volonté et comme base de l'action, c'est, en un mot, la vérité morale.

Les puissances morales qui constituent le caractère des personnages et le fond de l'action sont harmoniques dans leur essence. Mais, dès qu'elles tombent dans le monde de l'action et se mêlent aux passions humaines, elles paraissent exclusives, et alors elles s'opposent, deviennent hostiles. Leur opposition éclate de diverses manières, surtout parce qu'elles prennent le caractère des passions humaines. Un conflit s'engage, un nœud se forme, le héros principal soulève contre lui des passions contraires, et de là naissent d'implacables discordes.

Le vrai tragique consiste donc dans l'opposition de deux principes également légitimes, également sacrés, mais exclusifs et mêlés à des passions humaines qui altèrent leur pureté et entraînent les personnages dans des défauts ou des crimes, source de leurs infortunes.

Voilà le fond, le nœud de l'action tragique; quel en sera le dénoûment?

Ce dénoûment doit rétablir l'accord rompu entre les puissances morales. Pour produire cette impression, il doit laisser entrevoir une justice éternelle qui s'exerce sur les motifs individuels et les passions des hommes.

La Némésis tragique est cependant distincte de la justice morale. Celle-ci châtie et récompense; tandis que celle-là se manifeste simplement par la ruine des personnages qui se combattent, par le renversement de leurs desseins et de leurs prétentions, par une catastrophe finale qui, venant à les en-

velopper, fait éclater le néant de ces passions et de ces intérêts, et laisse ainsi dans l'âme du spectateur une impression de religieuse terreur et de pitié.

En effet, quoique les personnages poursuivent un but légitime, ils troublent l'accord des puissances morales, en mêlant à des intentions élevées, leurs passions et leurs vues particulières, des fautes et souvent même des crimes. Ce qui donc est détruit dans le dénoûment, ce ne sont pas ces principes éternels eux-mêmes, mais les personnages et leurs fins bornées ; c'est ce qu'il y a en eux d'exclusif, de passionné, d'humain. Ne pouvant renoncer à leurs desseins et à leurs passions personnelles, ils sont entraînés à une ruine totale ou forcés de se résigner à leur sort.

Le fond de l'action et de la représentation tragique, c'est donc le *vrai*, le *divin*, l'opposition et l'harmonie des puissances éternelles de la vie, ou des idées morales.

Quelle impression doit produire un pareil spectacle sur l'âme du spectateur? celle que définit si bien Aristote en disant, de la tragédie, qu'elle doit exciter la *terreur* et la *pitié*, en les *purifiant*.

La *terreur tragique*, en effet, ce n'est pas la frayeur ordinaire qu'excite la vue du malheur ou du danger. C'est là un sentiment vulgaire, égoïste, étroit.

Pour que le spectacle élève et purifie notre âme, il faut qu'il ait un caractère religieux, que la terreur soit excitée, non par la vue d'une puissance physique qui menace notre existence matérielle, mais par le spectacle des puissances morales aux prises les unes avec les autres. La lutte, l'antagonisme de ces puissances, voilà ce qui remplit l'âme d'une religieuse frayeur, nous enlève à la sphère habituelle de nos pensées. Notre âme est saisie d'épouvante en voyant menacé

ce qui lui paraît inviolable et sacré. Son trouble ne peut cesser que quand elle voit reparaître l'harmonie par un dénoûment qui détruit les causes de cette opposition.

Il y a de même deux sortes de *pitié*. L'une n'est autre que la sympathie qu'excite le malheur d'autrui, sentiment naturel et bon, mais également vulgaire. L'autre est la sympathie pour une noble infortune, relevée par le principe moral que représente le personnage et le caractère qu'il déploie dans le malheur au service d'une grande cause. C'est donc le motif de la passion, l'idée morale qui s'y joint, qui détermine la nature du sentiment que nous éprouvons à la vue des souffrances ou des malheurs d'un personnage. Le tableau des souffrances et des malheurs n'est que déchirant. La vraie compassion tragique ne s'attache qu'aux personnages dignes d'intérêt, c'est-à-dire qui mêlent à de grandes qualités des fautes et des faiblesses humaines. Mais, au-dessus de la terreur et de la sympathie tragiques, plane le sentiment de l'harmonie des puissances morales. On doit entrevoir la justice éternelle qui brise la justice relative des fins et des passions exclusives des personnages mis en scène.

La tragédie est le spectacle d'un pareil conflit et d'un tel dénoûment. De là son effet religieux et moral.

2° *De la Comédie.* — La *comédie* est l'opposé de la tragédie. Le fond de l'action tragique est la lutte des puissances morales, des idées éternelles, des grands mobiles du cœur humain représentés par des personnages nobles, d'un caractère élevé, mais exclusif et passionné. Dans la comédie, ce n'est plus ce côté solide, éternel, divin de la nature humaine, qui est la base de l'action; c'est, au contraire, le côté personnel, *subjectif*, arbitraire, capricieux ou même pervers de la volonté, qui est mis en scène et qui occupe la première place

avec les ridicules, les fantaisies, les défauts et les vices qui y sont attachés.

Néanmoins, pour que nous puissions rire des personnages lorsque nous les voyons échouer dans leurs desseins, il faut qu'ils ne prennent pas trop au sérieux eux-mêmes le but qu'ils poursuivent, qu'ils ne s'y absorbent pas tout entiers, qu'ils conservent leur sécurité et leur sérénité; que la liberté et l'indépendance de la personnalité se révèlent comme le fond du spectacle. Tel est la nature du vrai comique.

Toujours est-il qu'il y a absence de base solide. C'est une action vaine et fausse, une contradiction entre le but et les moyens, la sottise qui se détruit de ses propres mains, et cependant reste calme et imperturbable. La ruine totale, le sérieux complet exciteraient en nous, au lieu du rire, un sentiment pénible.

Il faut donc distinguer entre le *risible* et le *comique*, et entre les divers genres de comique. Tout contraste entre le fond et la forme, le but et les moyens peut être risible. Le comique exige une condition plus profonde. Le vice en soi n'est pas comique ; la sottise, l'extravagance, l'ineptie, ne le sont pas davantage. Ils sont l'objet de la satire, qui est sérieuse et s'exerce souvent sur les choses les plus graves.

Ce qui caractérise le comique c'est la satisfaction intime et profonde du personnage mis en scène, et qui, ne courant aucun danger réel, sûr de lui-même, peut supporter de voir échouer ses projets et ses entreprises, ou se sent élevé au-dessus de ses propres contradictions. L'absence de sérieux en est la condition essentielle.

Ainsi le comique, en général, s'appuie sur une contradiction, sur des contrastes, soit entre des buts opposés, soit entre la fin et les moyens, soit entre le vrai en soi et les ca-

ractères ou les moyens. Cette contradiction appelle encore plus un dénoûment que dans la tragédie.

Or, ce qui se détruit dans le dénoûment, ce n'est ni le vrai en soi, ni la vraie personnalité; c'est la déraison, la sottise, ce sont leurs contradictions qui sont mises sous nos yeux. Ce qui est éternellement vrai dans la vie des individus ou des peuples ne peut être tourné en ridicule. L'art solide d'un Aristophane, par exemple, ne tourne en ridicule que les excès de la démocratie, la sophistique et le mauvais goût de son époque, non la religion, l'État, l'art en soi et la vérité morale.

Si donc la comédie nous offre une fausse image de la vérité, si ce qui est mauvais, petit, ridicule, est le côté saillant de la représentation, cependant ni le vrai en soi ni la personnalité forte, solide, ne doivent périr. Ce qui est faux se détruit de ses propres mains. Mais la vraie personnalité triomphe de cette destruction; elle est inviolable.

3° *Du Drame.*—Hegel dit peu de chose du drame. Le drame offre une combinaison du tragique et du comique. C'est un genre intermédiaire et flottant, peu susceptible de règles précises. L'intérêt consiste dans une complication d'événements extraordinaires propres à frapper l'imagination. On vise surtout à l'effet théâtral. Le but est l'amusement ou l'émotion, un faux pathétique. Souvent la pièce est conçue dans un but moral, politique, étranger à l'art.

Cette théorie de l'art dramatique se termine par la comparaison du *Théâtre ancien* et du *Théâtre moderne*, parallèle qui fournit à l'auteur l'occasion de développer les principes précédents. Cette partie originale et intéressante de la poétique de Hegel doit fixer toute notre attention.

Voici d'abord les différences générales qui, selon lui, distinguent le théâtre ancien du théâtre moderne.

« Ce dont il s'agit principalement dans le *théâtre ancien*, tragédie ou comédie, c'est le caractère général, élevé, du but que poursuivent les personnages. Même dans la comédie, ce sont encore les intérêts généraux et publics qui sont représentés, les hommes d'Etat, les affaires publiques, la paix, la guerre, etc. Dès lors, il ne peut y avoir place pour le tableau varié du cœur humain, du caractère des individus, pour les détails de la vie, et le développement d'une intrigue. De même, l'intérêt n'est pas uniquement excité par le sort des personnages. L'attention se porte plutôt sur la lutte des puissances morales et sur le dénoûment de cette lutte. De là le caractère élevé et la simplicité du théâtre antique. De même, les figures comiques manifestent plutôt la corruption générale et les causes qui ont perverti les institutions sociales et la morale publique. »

Dans le *drame moderne*, au contraire, l'objet principal c'est la passion personnelle poursuivant un but personnel. C'est aussi le sort des personnages et le développement des caractères dans des situations plus spéciales. Quant au fond même de l'action, ce n'est plus la revendication des droits moraux qui excite notre intérêt, mais le personnage lui-même et sa destinée. Les motifs sont de grandes passions personnelles, l'amour, l'ambition, l'honneur, etc. Ici la grandeur et l'énergie sont d'autant plus nécessaires, que la moralité des fins et des moyens est plus faible, et que le crime, commis dans un but personnel, n'est pas exclu. Néanmoins les intérêts de la patrie, de la famille, de l'humanité, doivent toujours faire la base essentielle de l'action, expliquer le caractère et la lutte des personnages, donner le dernier mot de leurs actions et de leur volonté. A ces conditions seules, le théâtre conserve son caractère élevé et moral.

D'un autre côté, le développement de la personnalité permet davantage de représenter le côté particulier de l'existence, d'entrer plus avant dans les détails et les complications de la vie intérieure, et d'offrir le tableau des circonstances extérieures.

La multiplicité des personnages et des incidents extraordinaires, le labyrinthe des intrigues et l'imprévu des événements, contrastent avec la simplicité du théâtre antique, qui ne renferme qu'un petit nombre de situations et de caractères.

Malgré cette foule de particularités, en apparence sans règle fixe, l'ensemble doit rester clair et poétique. Ensuite, dans la marche et le dénoûment de l'action, doit se révéler clairement la domination d'une puissance supérieure qui dirige les événements de ce monde. Ces deux règles peuvent servir à juger presque toutes les pièces du théâtre moderne.

Ainsi Hegel maintient le caractère élevé et moral de sa critique dans l'histoire comme dans la théorie. Mais il ne se borne pas à signaler ces différences générales. Il continue et développe le parallèle par une analyse détaillée des parties essentielles du *théâtre ancien* et du *théâtre moderne*, dans les deux genres principax, la tragédie et la comédie, qu'il considère sousle rapport de l'action, des personnages, des dénoûments, etc. Tâchons de préciser sa pensée sur chacun de ces points :

1° Le fond de la *tragédie ancienne* c'est la manifestation des idées et des principes éternels qui servent de base à la vie humaine et à la société.

Or, deux choses sont ici à considérer : l'opposition qui éclate entre les principes, les personnages qui les représentent, les passions diverses qui les animent; et, en présence de

cette lutte, la conscience humaine qui reste calme, qui maintient l'harmonie des puissances morales, et garde la neutralité. Inactive, mais non indifférente, elle assiste en simple spectatrice à cette lutte, et s'y mêle uniquement pour représenter cet accord. Elle oppose donc à l'énergie et à la violence des passions des maximes de sagesse, des conseils; elle représente aux personnages la grandeur de leurs motifs, l'harmonie des vérités morales qu'ils invoquent.

Ainsi, ces deux principes, la conscience calme de l'harmonie des idées morales d'une part, et de l'autre la passion qui met aux prises les personnages, voilà les deux principes constitutifs de la tragédie ancienne : le *chœur* et les *héros tragiques*.

Le rôle du *chœur* n'est qu'imparfaitement expliqué quand on a dit qu'il consiste à faire des réflexions sur l'ensemble de l'action, et qu'il représente en particulier le public, le peuple sur la scène, prenant part à l'action et la jugeant. Le chœur a un rôle plus élevé et plus intimement lié à l'action elle-même. Il représente l'accord des puissances morales, qui se combattent sur la scène, et le sentiment de cet accord dans la conscience humaine. C'est l'élément moral de l'action tragique. Or, cet élément n'étant pas fixé d'une manière positive, soit dans le dogme de la religion ancienne, soit dans la législation, apparaît ici d'une manière distincte comme résidant dans les mœurs. C'est là ce qui explique pourquoi le chœur, qui fait partie essentielle du théâtre antique, ne peut être introduit dans le théâtre moderne.

Chez nous, d'ailleurs, l'action et les personnages ne s'appuient pas sur une base aussi solide et aussi élevée. Le but que poursuit la volonté des personnages est plus personnel, moins moral, moins général. Cette manifestation de la conscience et de l'accord fondamental des puissances morales n'est donc pas

nécessaire. Le chœur, avec son caractère lyrique, n'a plus sa place là où s'agitent les passions et les collisions individuelles, là où se déploie le jeu varié de l'intrigue.

2° Quant aux *personnages* et aux conflits qui s'engagent entre eux, on a vu que ce qui forme le fond du caractère des héros tragiques, c'est un motif moral, la revendication d'un droit solide et vrai, et non pas seulement quelques traits moraux propres à ennoblir et à relever la passion.

Tels sont les caractères dans les pièces d'*Eschyle* et de *Sophocle*, Agamemnon, Electre, Oreste, Œdipe, d'Antigone, etc., sujets d'une haute valeur poétique, et en même temps d'un intérêt éternel au point de vue moral.

Dans les conflits où ils sont engagés, ces personnages tombent dans des fautes et commettent des crimes. Mais ils ne montrent aucune indécision, aucune hésitation. La passion qui les fait agir repose sur une base trop solide pour être indécise. De là la force, la grandeur de leur caractère et de leur langage. Leur culpabilité et leur innocence offrent aussi un caractère tout particulier. Ils ne sont pas coupables ou innocents à la manière moderne ; ils acceptent leur culpabilité comme conséquence de leurs actes ; ils ne distinguent pas entre les actes et la volonté ; ils sont tout d'une pièce. De même, ils ne veulent pas exciter la compassion ou la pitié. Le pathétique qui s'attache à eux est d'un genre supérieur. Tel est le caractère des personnages antiques.

3° Le *dénoûment* d'une pareille action ne peut être la destruction des puissances opposées. Au terme de l'action doit reparaître leur harmonie. C'est ce qui a lieu de plusieurs manières. Quel que soit le mode de dénoûment, l'âme, d'abord fortement ébranlée par le spectacle de la lutte et de la destinée des héros, retrouve le calme et la paix dans un sentiment re-

gieux et moral. Ce n'est pourtant pas l'effet produit par e spectacle de la vertu recompensée et du crime puni. L'idée le châtiment et de récompense n'est pas tragique; mais le pectateur emporte le sentiment profond de l'accord des puissances morales qui se sont opposées sur la scène.

Ce n'est pas non plus, comme on l'a dit, l'idée du *destin*, l'une fatalité aveugle, qui est le fond du théâtre grec. Ce qui fait le caractère moral et religieux du dénoûment, c'est l'idée d'une puissance absolue qui brise et renverse les projets des hommes, refoule la passion et la volonté individuelles dans leurs limites, fait éclater leur insuffisance et le néant de leurs efforts. Mais l'homme n'est pas écrasé par une force aveugle et déraisonnable ; ce qui, au lieu d'exciter une impression morale, ne ferait que soulever l'indignation dans l'âme du spectateur.

Ce dénoûment général a lieu de différentes manières. Si le personnage s'est trop identifié avec sa passion au point de ne pouvoir s'en détacher, il est nécessaire qu'il périsse et soit sacrifié. Le dénoûment est malheureux, comme dans l'*Antigone*. Quelquefois l'accord et la réconciliation est possible. Tel est le dénoûment des *Euménides*. Tantôt, enfin, la conciliation se fait dans l'âme même du héros, comme dans le *Philoctète*, mais ici par une cause extérieure, par la volonté des dieux. Tantôt, enfin, elle se fait d'une manière plus profonde, par un changement intérieur et une transformation morale, par la purification et la glorification du héros, comme dans *Œdipe à Colonne*.

Sur tous ces points, la tragédie moderne diffère essentiellement de la tragédie ancienne.

Si la représentation des puissances morales est la base de la tragédie ancienne, dans la *tragédie moderne* ce sont les senti-

ments personnels, tels que l'amour, l'honneur, l'ambition, la gloire, qui forment le fond de l'action et sont les motifs qui font agir les personnages. Ces motifs peuvent avoir un caractère élevé ; ils doivent même, pour ne pas être faux, s'appuyer sur une base solide, se combiner avec les idées, les intérêts généraux, de l'homme, de la famille, de la religion, de l'Etat; mais ils n'en offrent pas moins un caractère profondément personnel et individuel.

Il en résulte d'abord que ces principes sont moins simples, qu'ils se particularisent et se diversifient davantage; ensuite, qu'ils sont moins purs ou sont plus exposés à s'altérer et à se corrompre. Tout ce qui fait obstacle à la passion personnelle sera écarté. L'injustice et le crime occuperont plus de place, prendront surtout un caractère de perversité réfléchie, inconnue aux personnages antiques, quoique le crime pour le crime, la perversité pour la perversité, doivent être bannis de la représentation.

En opposition avec ce caractère personnel des motifs et des actes, le but de l'action peut néanmoins s'agrandir; il peut même se développer sous la forme d'une vérité morale, d'une idée philosophique, comme dans Faust; affecter le caractère d'un grand intérêt général, comme dans la tragédie de Wallenstein. Mais on voit que ce n'est pas le côté moral et général qui domine. La passion personnelle, l'amour, l'honneur jouent le premier rôle. Les caractères qui représentent ces intérêts généraux ou ces idées sont surtout préoccupés d'eux-mêmes et de ces sentiments comme s'identifiant avec leur propre existence. Que l'on compare, sous ce rapport, *Hamlet*, par exemple, et *Oreste*. Au fond, la situation est la même; on verra combien les motifs et les caractères sont différents. Oreste s'oublie pour ne songer qu'à son père et à

l'oracle qui lui ordonne de le venger. Aussi est-il ferme, décidé, inébranlable dans sa résolution. Hamlet, avec son caractère mélancolique, tout absorbé en lui-même, est irrésolu ou faible, chancelant, il se laisse décider par les circonstances.

C'est surtout, en effet, quand on vient à étudier les *caractères* et les *situations* des personnages que la différence se fait sentir. Les héros antiques étant déterminés à agir par un principe moral, sont fermes, arrêtés dans leur dessein : ils sont opposés à d'autres caractères également simples et fermes, placés dans une situation simple. Les personnages modernes, au contraire, sont jetés, dès le début, dans une foule de rapports et de complications qui ne leur permettent pas de se décider sur-le-champ. Le conflit, dès lors, et la résolution dépendent davantage du caractère individuel. Celui-ci se développe non en vertu de principes donnés, mais pour rester fidèle à lui-même. Le héros grec, à la hauteur où il est placé, reste aussi fidèle à lui-même ; mais c'est qu'il s'est identifié avec sa cause et avec le principe moral qu'elle représente. Le héros moderne se décide davantage d'après ses désirs et ses dispositions personnelles, ou d'après les circonstances extérieures. La moralité du but et celle du caractère sont accidentelles.

Hegel revient ici sur un point déjà traité ailleurs, sur la faiblesse des caractères. Ces réflexions sur le théâtre moderne sont conformes à sa manière élevée et sévère de juger l'art en général.

C'est ici, en effet, le grand écueil du théâtre moderne. Les contradictions, sans doute, sont dans la nature humaine, et le drame en offre le spectacle; mais ce que le poëte ne doit jamais oublier, c'est que l'irrésolution, comme fond même du caractère, est l'absence même de caractère. L'action tragique roule sur une collision ; or, si l'on introduit le débat dans

l'âme même du personnage, rien d'abord de plus hasardeux. Cette perplexité, en effet, peut indiquer la faiblesse, l'absence, l'obscurité ou la confusion des idées, une nature double ou incomplète. Il en est autrement quand un caractère, d'ailleurs ferme et résolu, se trouve placé entre deux devoirs, deux principes également sacrés, et entre lesquels il est forcé de choisir. L'irrésolution, alors, n'est pas dans le caractère, mais dans la situation. Il est permis encore à un personnage de s'égarer momentanément dans une passion opposée à son véritable rôle, pourvu qu'il se relève de cette scission ou qu'il y périsse. C'est là une source de pathétique, quoique souvent d'un fâcheux et pénible effet. Mais prendre l'incertitude même, la contradiction, l'hésitation, la faiblesse, pour sujet et fond de la représentation, en faire un idéal, de sorte que la vérité morale consiste à montrer qu'aucun caractère n'est sûr de soi, et à communiquer cette impression, cette maladie à l'âme du spectateur, c'est corrompre l'art. Et le poëte qui donne cette leçon est un sophiste sur la scène.

Dans la vie réelle, les obstacles que rencontre la volonté humaine, et la résistance qu'il faut leur opposer, sont un témoignage suffisant de la faiblesse humaine. L'irrésolution, donnée comme but de la représentation, comme l'idéal d'un caractère qui ne sait ce qu'il veut et ce qu'il fait, ne peut être que d'un pitoyable et dangereux effet.

Le seul moyen ici de donner un sens moral à ce spectacle, c'est de montrer tous les changements et ces irrésolutions, comme conduisant à la folie ou à la mort. Telle est la manière dont Shakespeare nous montre ses caractères faibles et irrésolus: la folie, comme naissant de la faiblesse, dans *le Roi Lear*, et la mort, comme suite des irrésolutions, dans *Hamlet*.

Ses autres personnages, au contraire, même lorsqu'ils sont criminels et pervers, se relèvent par une inébranlable énergie de volonté : *Macbeth, Othello, Richard III.* La lutte d'une grande âme, le tableau de cette lutte du héros travaillant à sa propre ruine est alors d'un effet tragique et moral.

La tragédie moderne ne diffère pas moins de la tragédie ancienne par le mode de *dénoûment* que par la nature de l'action et le caractère des personnages. Dans la tragédie antique, c'est la justice absolue qui, sous la forme du Destin, maintient l'accord des idées morales. Les personnages ne périssent que parce que leurs motifs sont exclusifs. C'est là la haute moralité de ce spectacle. Dans les pièces modernes, cette pensée, quand elle existe, est plus vaguement indiquée, parce que les personnages agissent par des motifs intéressés ou personnels. En outre, comme la *perversité* est plus grande, et que les crimes que commettent les personnages sont plus réfléchis, l'idée du *châtiment* apparaît davantage dans le dénoûment, ce qui semble plus moral, mais est moins poétique et plus froid. Souvent la catastrophe consiste en ce que les personnages viennent se briser contre une puissance plus forte, la société, l'ordre établi, et se préparent eux-mêmes leur propre ruine (*Charles Moore, Wallenstein*). Il faut qu'alors ils conservent le sentiment de leur force et de leur grandeur, et que la liberté écrasée par la fatalité ait le sentiment de sa dignité, de sa supériorité, que le caractère conserve sans fléchir jusqu'à la mort son imperturbable énergie. C'est alors le spectacle de la liberté humaine en elle-même qui nous est offert.

Enfin, si le malheur paraît uniquement dépendre du hasard des circonstances, si le spectacle qui nous est donné est celui des vicissitudes humaines, il faut que le sentiment de tristesse mélancolique qu'il nous inspire ne naisse pas de l'idée

d'une fatalité purement matérielle et terrible. Ce dénoûment peut nous émouvoir; il nous trouble, mais il ne produit pas la vraie terreur tragique qui suppose une idée morale. Pour que la paix se rétablisse dans l'âme, il est nécessaire que les accidents extérieurs et la catastrophe s'accordent avec le fond du caractère même du héros. Tel est le sens moral de la tragédie d'*Hamlet*, où l'on sent partout que le destin du héros est écrit dans son caractère. De même, dans *Roméo et Juliette*, le dénoûment naît de la contradiction entre ces natures et le monde où elles sont placées. Le résultat est alors une impression de tristesse mélancolique dans l'âme du spectateur.

Le parallèle entre la *Comédie ancienne* et la *Comédie moderne* est beaucoup moins développé. Selon Hegel, le comique en général, « c'est la personnalité qui met en contradiction ses propres actes, et qui, lors-même qu'elle détruit sa volonté par les moyens qu'elle emploie, ne perd pas sa bonne humeur pour avoir manifesté le contraire de son but.»

C'est là, dit-il, le vrai comique, et l'idée qui sert de base à la comédie ancienne. A ce titre, un personnage n'est comique qu'autant qu'il ne prend pas lui-même au sérieux le but que poursuit sa volonté. Aussi, quand il échoue dans ses entreprises, il abandonne son but et se retrouve lui-même; il reste supérieur aux événements; de sorte qu'en définitive, c'est l'insignifiant seul, l'indifférent, le faux qui est détruit. La personnalité reste debout et ne se laisse pas ébranler.

Tel est, suivant Hegel, le caractère principal de la comédie ancienne, c'est le comique d'Aristophane. Ce qui distingue ses personnages, c'est qu'ils sont comiques pour eux-mêmes et ne se prennent jamais tout à fait au sérieux.

Déjà Plaute et Térence s'écartent de ce caractère. La ten-

dance opposée consiste en ce que le personnage comique prend son but au sérieux, il est plaisant pour le spectateur, non pour lui-même ; c'est une plaisanterie plus prosaïque qui offre un ton âcre et satisfait la malignité de l'esprit. Hegel partant de ce principe, l'applique à l'appréciation de la comédie moderne, qu'il juge plus que sévèrement.

En moraliste, il en signale avec force les abus. Il n'est que trop vrai que souvent, au lieu de corriger les mœurs en faisant justice des ridicules, la comédie est l'école du vice et du mensonge. Souvent elle n'offre qu'un tissu d'intrigues et de fourberies, dirigées contre ce qu'il y a de plus noble et de plus respectable au monde. Sa conclusion est, que la comédie moderne représente des intérêts privés et des caractères personnels, avec leurs ruses, leurs ridicules, leurs originalités et leurs sottises ; mais elle manque de cette franche gaieté qui caractérise la comédie d'Aristophane. Il ne retrouve cette gaieté, cet humour profond que dans les comédies de *Shakespeare*.

CONCLUSION.

I. — Coup d'œil sur les ouvrages et les travaux qui ont précédé, en Allemagne, l'Esthétique de Hegel.

Le but de cet essai a été surtout de compléter notre traduction, et de faciliter l'intelligence du livre de Hegel, après nous être efforcé de le faire passer dans notre langue. Nous n'avons pas cru trop faire en faveur d'un ouvrage qui, de l'aveu des écrivains les plus distingués et les moins suspects de partialité (1), tient le premier rang parmi les nombreux écrits publiés en Allemagne sur la philosophie des beaux-arts.

En comblant une lacune importante de notre littérature,

(1) Voici comment s'exprime M. Staudenmaier, un des adversaires de Hegel, qui a réfuté son système au point de vue catholique: « Nous reconnaissons avec plaisir que l'*Esthétique* de Hegel renferme beaucoup de choses, non-seulement vraies, profondes, belles, excellentes, mais même classiques, qui, comme telles, ne seront peut-être jamais surpassées. Mais nous ne décernons pas cet éloge à ce qu'il expose en général et sur les principes..... Néanmoins, nous maintenons notre jugement, et nous croyons que beaucoup de personnes partagent notre opinion, quand nous disons que l'*Esthétique* de Hegel est peut-être le chef-d'œuvre de ce maître. » (*Exposition et critique du système de Hegel*, par Staudenmaier, p. 665, all.) Le même jugement est porté par M. F. Thiersch, dans son *Esthétique générale*, p. 33, all.

nous avons jugé utile de propager les idées neuves, profondes et vraies, que ce livre renferme en abondance, et qui sont propres à donner aux arts une direction élevée et morale, à la critique contemporaine une base plus large et plus solide. Pénétré de cette pensée, nous avons été moins pressé de porter notre jugement que de mettre le lecteur à même d'asseoir le sien sur une connaissance complète de cet ouvrage, dans toutes ses parties comme dans son ensemble. Que ce soit là notre excuse pour la longueur de l'analyse que l'on vient de lire.

Le même motif nous engage, avant de conclure par une appréciation générale, à jeter un coup d'œil sur la suite des travaux qui ont précédé et préparé l'apparition de ce livre en Allemagne. Il est impossible, sans cela, de comprendre le mérite spécial qui le distingue, le progrès qu'il a fait faire à la science, comme aussi d'apercevoir ses lacunes et ce qu'il laisse à désirer.

La science du beau et l'étude philosophique des œuvres de l'art étaient trop conformes à la nature du génie allemand, à la fois poétique et spéculatif, enthousiaste et méditatif, pour ne pas être cultivées de bonne heure et avec ardeur chez une nation qui, depuis un siècle, a remué en tout sens le vaste champ de la pensée.

Presque tous les esprits distingués de l'Allemagne, philosophes, poëtes, artistes, critiques, archéologues, historiens, ont agité les questions relatives à la nature du beau et de l'art, soit en elles-mêmes, soit dans leur rapport avec les questions religieuses, morales et littéraires auxquelles elles tiennent si étroitement. Il en est résulté une foule d'ouvrages et d'écrits de mérite divers et composés dans un esprit diffé-

rent, comme celui de leurs auteurs et des systèmes qui les ont inspirés. Nous ne pouvons, dans cette revue rapide, que mentionner les principaux.

Il est facile de reconnaître, dans ces recherches et ces ouvrages, deux tendances opposées et l'application de deux méthodes différentes. Chez les uns, dominent la spéculation abstraite et la méthode métaphysique ou psychologique. D'autres sont principalement dus à l'étude immédiate des œuvres de l'art et à la méthode historique. La partie descriptive, les aperçus détachés et la critique de détail en font le principal mérite. Mais la théorie y est faible ; elle n'a pas toujours conscience d'elle-même, ou elle manque de profondeur et de portée.

Un disciple de Wolf, *Baumgarten*, est le premier qui ait conçu les recherches sur le beau, comme devant former l'objet d'une science à part, et lui ait donné le nom d'*Esthétique*. Sous l'influence du dogmatisme superficiel qui dominait alors, et de l'aride formalisme qui caractérise les écrits des continuateurs sans génie de la philosophie de Leibnitz, la nouvelle science ne pouvait guère fleurir et prospérer. Suivant Baumgarten, le beau, c'est la perfection perçue d'une manière confuse. La beauté ainsi n'est pas dans les objets, elle n'est que dans notre esprit. L'idée du beau est un *sentiment*, et elle est du ressort des facultés de l'esprit inférieures à l'entendement. Dès lors, l'esthétique, proclamée si haut une science indépendante, retombe au-dessous de la morale et de la logique, ou se confond avec elles.

En précisant un principe aussi mal déterminé, les successeurs de Baumgarten firent en effet rentrer la notion du beau dans la classe des idées logiques ou dans le point de vue moral de la perfection et de la conformité au bien.

D'autres, s'attachant à l'élément sensible, ne virent plus dans la beauté que le côté physique. Le caractère commun des ouvrages de cette époque et de cette école, malgré beaucoup d'observations justes, est de déguiser un fond pauvre et dénué de véritable intérêt sous des généralités abstraites et vagues, ou d'offrir un *compendium* des idées reçues avec des détails techniques. Tels sont les ouvrages de *Mendelssohn*, de *Sulzer*, de *Meier*, etc.

Un homme doué du sens du beau à un degré où le goût devient du génie, vint faire sortir la science de l'art des voies arides et stériles où elle était engagée. *Winckelmann*, par l'étude et la contemplation des chefs-d'œuvre de la sculpture grecque, parvint à comprendre la nature de l'idéal antique dans sa belle et pure simplicité. Le résultat de ses recherches, consignées principalement dans l'*Histoire de l'Art*, fut d'éveiller un enthousiasme général pour la beauté grecque et d'inspirer le goût des recherches historiques et archéologiques.

Mais Winckelmann était peu philosophe, et, quelque aversion que l'on ait pour la spéculation appliquée à l'étude des œuvres de l'imagination, on ne peut nier que la faiblesse de ses vues théoriques n'ait gravement contribué à égarer ses successeurs et à faire rentrer la science dans la voie d'où il l'avait fait sortir. Lui-même ne se rendit qu'imparfaitement compte de cette beauté idéale qu'il avait appris à admirer dans les œuvres de l'antiquité, et dont il avait si bien décrit les caractères et les conditions. Il devait être encore bien moins compris de ses imitateurs. Ceux-ci ne virent, pour la plupart, dans l'idéal, qu'une abstraction vague, une certaine forme générale, un type invariable de beauté sans expression et sans vie; l'élément vital et individuel leur

échappa. En même temps, ils donnèrent pour but à l'art moderne l'imitation de l'art antique, détruisant par là toute originalité.

Cette fausse tendance amena une réaction dont *Lessing* fut le principal promoteur. S'attaquant à Winckelmann lui-même et surtout à ses admirateurs, cet ingénieux et spirituel écrivain s'efforça de réintégrer le côté individuel, le naturel, et comme il l'appelle, le *caractéristique* dans l'art. Sa polémique, si vive et si nette, eut principalement pour but de débarrasser l'art et la poésie des règles conventionnelles ou de l'étiquette du théâtre français, et de secouer le joug de notre littérature. Il est, après Klopstock, un des écrivains qui ont le plus contribué à la révolution littéraire qui a eu pour résultat l'émancipation du génie allemand.

Mais, dans son théâtre et dans sa critique, il poussa son principe du naturel à l'excès. En même temps, par une inconséquence dont il ne s'aperçut pas, il replaçait la littérature sous un autre joug, en proclamant la poétique d'Aristote mieux comprise; et dans son admiration passionnée, il va jusqu'à la comparer aux éléments d'Euclide, la règle invariable du goût et le code de l'art dramatique.

Dans son *Laocoon*, il marque avec netteté la différence des arts du dessin et de la poésie; mais il confond perpétuellement la sculpture et la peinture, et ne paraît pas soupçonner les différences de ces deux arts. Sa critique, pleine d'aperçus ingénieux, exprimée dans un style vif et clair, manque d'ampleur, de force et de portée. Lessing était né pour la polémique. En théorie, ses idées sont incertaines, chancelantes, souvent contradictoires, elles ne peuvent former un ensemble et un corps de doctrine.

Quoi qu'il en soit, par la manière vive et intéressante dont il

aborde toutes les questions, il a su maintenir et étendre en Allemagne le goût de la haute critique.

Tous ces essais n'étaient qu'une préparation à de plus hautes spéculations et à de plus vastes recherches. Une seconde période s'ouvre pour l'esthétique avec l'avénement de la philosophie *kantienne*. Le puissant penseur qui devrait régénérer ou plutôt fonder la philosophie allemande, porta dans la question du beau sa puissante analyse et sa critique sévère. Dans sa *Critique de la faculté de juger*, *Kant* s'attache à déterminer les caractères de l'*idée du beau*, et à la séparer des autres notions de l'esprit humain, telles que celles de l'utile, du bien, du parfait. Puis il soumet à la même analyse le jugement du *sublime*. Enfin, il essaye de déterminer la nature et le but de l'art, et de donner une classification des arts. Ce travail n'est pas une des parties les moins belles du système de Kant. Mais il est fort incomplet, et reproduit les vices et les défauts de sa philosophie. Si Kant a reconnu plusieurs des caractères du beau et du sublime, il n'en détermine pas la véritable nature. Il ramène le sublime et le beau au point de vue *subjectif*, il nie leur réalité *objective*. Le beau est relatif aux facultés de l'esprit, à la sensibilité, à l'imagination et au goût ; il est produit par le libre jeu de l'imagination, et est l'objet d'une sorte de sens commun. Dès lors, à la rigueur, il n'y a pas non plus de science du beau. L'esthétique devient une des branches de la psychologie et de la logique. Quant à l'art, sa nature aussi est méconnue. Il est la création du génie ; mais celui-ci agit selon des lois qui n'ont rien d'absolu.

La classification des arts que donne Kant est bizarre et trahit la faiblesse de sa doctrine. Sa description des sentiments qui accompagnent le beau abonde en observations justes et fines.

Les idées de Kant sur le beau et l'art furent vivement combattues par *Herder*, qui s'était déjà posé en adversaire de sa métaphysique. Mais cette protestation fut impuissante ; pour résister à l'ascendant du nouveau système, il fallait autre chose que des idées vagues, revêtues d'un style riche et plein d'images.

L'esthétique fut cultivée dans l'école de Kant selon l'esprit, la méthode et les principes du maître, sans sa profondeur et son originalité. Le mérite psychologique des analyses ne peut compenser la sécheresse de la doctrine et la fausseté du point de vue métaphysique. Tel est le caractère des ouvrages de *Bendarid*, *Heydenrich*, *Krug*, *Heusinger*, *Delbrük* et de tous les écrits du même genre qui sortirent de cette école.

Parmi les divers travaux sur l'esthétique inspirés par la philosophie de Kant, on doit accorder une place à part aux essais de *Schiller*. Quoique retenu dans les liens de l'idéalisme kantien, le génie profondément philosophique du grand poëte lui fit deviner la solution du problème de l'art, c'est-à-dire la conciliation des deux éléments du beau et des deux grandes facultés qui le perçoivent, la sensibilité et la raison. Déjà Kant avait mis sur la voie. Schiller s'inspira de cette pensée ; il la développa avec force et originalité, particulièrement dans ses lettres sur *l'éducation esthétique*. Mais il ne sut pas se dégager entièrement du point de vue subjectif ni s'élever à une théorie générale et complète. Dans d'autres écrits qui mériteraient mieux d'être connus, il traite plusieurs questions d'un haut intérêt psychologique, sur le *sublime*, le *pathétique*, le *naïf* et le *sentimental*, sur les rapports de l'art et de la morale. Il est à regretter que son style, plein d'énergie et d'éclat, soit trop fréquemment empreint des formes de la terminologie kantienne.

On sait que, de son côté, *Goëthe* fit toute sa vie des œuvres de l'art comme de celles de la nature, un objet d'observation et d'étude. Les résultats de ses recherches et de ses réflexions sont disséminés et consignés dans ses nombreux écrits. La partie historique et descriptive y domine. Il y mêle des aperçus profonds, ingénieux et vrais. Ce qui le distingue, en effet, c'est le sens profond de l'art et l'intelligence du beau sous toutes ses formes. On voit qu'il envisage les questions du point de vue opposé à celui de Kant et de Schiller, du point de vue objectif, comme disent les Allemands, qui va mieux à la nature de son génie panthéiste et réaliste. Toutefois, la théorie est faible ou nulle. Goëthe se sent lui-même peu fait pour la spéculation. Ses idées générales sur l'art et le beau sont peu d'accord avec elles-mêmes et puisées à des sources différentes. Il se prononce d'abord pour le caractéristique. Plus tard il paraît incliner vers la nouvelle philosophie. Habituellement il est dégagé de tout système.

A la philosophie de Kant succéda celle de *Fichte*, qui n'est que le système de Kant poussé à ses dernières conséquences. Elle devait être encore moins favorable aux progrès de l'esthétique et à l'étude de l'art. Dans cette métaphysique abstraite, audacieuse négation de la réalité, l'idée du beau ne pouvait avoir une place distincte et indépendante. Pour ce qui est de l'art, il est comme étouffé dans ce système qui concentre l'univers dans le *moi*, fait de la nature une limite de la liberté humaine, et du monde sa création. Le côté par lequel cette philosophie se relève et commande le respect, c'est sa morale. Mais ce moderne stoïcisme, qui exalte outre mesure la puissance de la volonté, ne peut souffrir à côté de lui le culte du beau et de l'art dans sa libre sérénité. Fichte subordonne et asservit l'art à la morale. La vertu, pour lui, consiste

dans le combat de l'homme contre la nature, dans le maintien et le triomphe de la liberté, qui doit transformer celle-ci à son image. L'art reproduit cette lutte et en donne le spectacle. Il est donc une préparation à la morale, et son but est de révéler la force créatrice du moi. Du reste, ce philosophe ne conçoit même pas nettement ce principe, et, dans le vague qui caractérise sur ce point sa pensée, il fait presque de l'art une affaire de sentiment.

Quoique ce système fût incapable d'imprimer à la science du beau une impulsion féconde, il a provoqué un développement original dans une direction particulière; il a donné naissance à ce qu'on appelle le système de l'*ironie* dans l'art (1), système qui répond assez bien au genre *humoristique* en littérature, dont *Jean-Paul* est, en Allemagne, comme on sait, le représentant le plus célèbre.

Jean-Paul a composé lui-même, sur l'esthétique, un ouvrage fort spirituel, remarquable par les vues originales et fines dont il est parsemé. La théorie du comique et de l'*humour* ne pouvait être mieux exposée que par l'écrivain qui en offre le modèle dans ses écrits. Aussi, elle est esquissée de la manière la plus ingénieuse et avec une verve de style qu'il n'a pas surpassée dans ses autres ouvrages. Le livre, malgré ses mérites, est faible dans son ensemble et dans ses principes. Jean-Paul est un écrivain, non un métaphysicien; il s'appuie sur les autorités les plus médiocres, et ne sait ni discuter ni coordonner leurs idées.

Le principe de l'*ironie*, esquissé superficiellement par la verve humoristique de Jean-Paul, fut élevé à la hauteur d'une

(1) Voyez le passage remarquable de la préface de Hegel où il caractérise cette école. T. I, p. 60 et suiv.

théorie métaphysique par *Solger*. Suivant la doctrine de ce penseur peu connu en France, mais estimé en Allemagne, le but de l'art est de révéler à la conscience humaine le néant des choses finies et des événements du monde réel. Le génie consiste donc à se placer à ce point de vue supérieur de l'ironie divine, qui se joue des choses créées, se rit des intérêts, des luttes et des passions de la vie humaine, de nos joies et de nos souffrances, et fait planer sur cette tragi-comédie la puissance immuable de l'absolu.

Solger a traité la question du beau d'une manière remarquable dans un ouvrage spécial (1). Ailleurs, il a essayé d'embrasser l'ensemble de la science esthétique (2). Il a aussi développé avec une rare intelligence de l'art plusieurs questions particulières (3) d'histoire et de critique; mais c'est surtout un métaphysicien, et son point de vue est insuffisant.

Tels sont les principaux développements que prit l'esthétique en Allemagne sous l'influence des doctrines de Kant et de Fichte. Une troisième période s'ouvrit pour elle, lorsque commença une nouvelle phase de la philosophie allemande, celle précisément à laquelle *Schelling* et *Hegel* ont attaché leur nom.

C'est alors que l'art acquit enfin la conscience de lui-même, et que la science dont il est l'objet prit véritablement son essor. La philosophie de Schelling n'eût-elle eu d'autre résultat que l'émancipation définitive de l'art et de la science du beau, un pareil service aurait suffi pour lui assigner une place éminente dans l'histoire de l'esprit humain.

(1) Erwin.

(2) Vorlesungen über Aesthetik.

(3) Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, herausgegeben von L. Tieck und F. von Raumer.

Tout d'ailleurs était favorable à ce progrès nouveau et avait préparé cet affranchissement. Les recherches sur les religions, les langues et la littérature orientales, sur la littérature du moyen âge ; la réhabilitation de l'art chrétien ; l'admiration excitée pour les œuvres de Dante et de Shakespeare ; l'étude du théâtre espagnol et le goût des poésies populaires, avaient agrandi considérablement le cercle de la critique et de l'histoire. Les classifications anciennes et les règles consacrées devenaient trop étroites pour embrasser ou expliquer des productions si diverses du génie des peuples à toutes les époques. Une ère nouvelle commençait où l'art allait être envisagé comme une des formes fondamentales du développement de l'esprit humain.

Parmi les écrivains qui contribuèrent le plus à cette révolution, déjà préparée de longue main par les ouvrages de Klopstock, de Lessing, de Herder, de Goëthe, etc., une place éminente appartient aux deux *Schlegel*. Les travaux variés d'érudition, de philologie, d'histoire et de critique auxquels ils se livrèrent ; la verve et l'esprit qu'ils déployèrent dans leur polémique ; leur manière originale et neuve de traiter les questions d'art et de littérature, servirent puissamment à renverser les anciennes barrières et à jeter les bases d'une critique plus large et plus intelligente.

Malgré, toutefois, le talent qu'ils montrèrent, soit comme critiques, soit comme écrivains, et l'universalité de leur savoir, on ne peut nier, sans parler des autres défauts qu'on est en droit de leur reprocher, que leurs prétentions philosophiques, en particulier, ne soient mal fondées. La théorie, chez eux, est superficielle et sans véritable originalité. Tantôt c'est le principe de l'ironie que Fr. Schlegel applique et développe dans sa *Lucinde*, sauf à l'abandonner ensuite ; tantôt,

comme dans les œuvres de W. Schlegel, on reconnaît un mélange des idées de l'école humoristique et de *Novalis*, ou un vague reflet, vainement désavoué, de la philosophie de Schelling.

Ce qui domine, c'est le côté négatif particulier à la critique. Pour embrasser tous ces travaux, expliquer toutes ces formes de l'art et de la littérature, il fallait non-seulement un esprit d'une autre portée, mais un nouveau mouvement dans l'ordre spéculatif. La philosophie de *Schelling* vint répondre à ce besoin.

On sait quelle est la conception fondamentale de cette philosophie. C'est la tentative de concilier les principes opposés en les faisant rentrer dans un principe supérieur. L'infini et le fini, l'idéal et le réel, le subjectif et l'objectif, tous les termes de l'existence et de la pensée, isolés ou opposés dans les systèmes précédents, s'unissent et se confondent au sein d'une unité suprême, dont ils sont la manifestation et le développement. De là, le nom de système de l'identité, donné à cette philosophie. Son but est de saisir et de montrer partout les analogies secrètes et l'harmonie des choses dans les différentes parties de l'univers physique et moral. Nous n'avons pas à la juger en soi, mais uniquement dans son rapport avec le sujet qui nous occupe. Or, on ne peut nier que cette conception ne soit très-favorable au point de vue du beau et aux recherches sur l'art; car, le beau, c'est précisément l'harmonie des deux principes de l'existence, de l'idée et la forme, de l'essence et la réalité, de l'invisible et du visible. Ce système, d'ailleurs, qui place la vie et la pensée à tous les degrés de l'échelle des êtres, qui anime la nature et la considère comme une manifestation de la pensée divine, était dans les conditions les plus heureuses pour comprendre l'art et sa haute mission. L'art n'est plus une imitation de la nature ni

la réalisation d'un idéal abstrait conçu par la pensée pure, c'est la représentation du principe caché qui anime les choses. La nature elle-même imite les idées; l'art rivalise avec elle. Il représente la vie, la pensée, l'esprit dans un plus étroit espace, mais avec des symboles plus clairs, plus transparents (1). La nature est un miroir de l'esprit universel; l'art en est une image plus haute et plus claire. La nature est un poëme divin, l'histoire une épopée divine. L'art les surpasse toutes deux, en ce que ce qui est séparé dans le monde physique et dans le monde moral est réuni et concilié dans les œuvres du génie. Dans l'inspiration de l'artiste se rencontrent l'activité fatale et l'activité libre, la spontanéité et la réflexion, la conscience et la liberté. Ces deux activités, *inconsciente* et *consciente*, constituent le génie (2). L'œuvre d'art, fruit de l'inspiration, nous fait contempler cet accord, et en général l'harmonie des choses rétablie au sein de leur principe ou dans la nature divine.

L'art, dès lors, a une mission particulière et distincte; son indépendance est proclamée. Son but n'est plus simplement de copier la nature, mais de rivaliser avec elle, de nous révéler cette force divine qui agit dans le monde et son développement, de nous faire contempler cet accord harmonieux qui est son essence, et qui est aussi au fond des êtres et des oppositions apparentes du monde réel. Il a ainsi le pouvoir de nous transporter dans un monde idéal, ou de faire en quelque sorte descendre le ciel sur la terre. L'art est une langue divine, un

(1) Voyez le discours sur les arts du dessin dans notre traduction des *Écrits philosophiques* de Schelling, 1847.

(2) *Idéalisme transcendantal*. Voyez aussi notre traduction des *Écrits philosophiques* de Schelling, p. 375 et suiv.

interprète et un révélateur des mystères divins (1). Il vient se placer à côté de la religion. Il est lui-même essentiellement religieux; il y a plus, il est l'*organe* de la religion, qui lui emprunte ses symboles et ses images. En un mot, l'art est la plus haute manifestation de l'esprit.

Que Schelling ait dépassé le but dans cette apothéose de l'art, nous sommes loin de le contester. Il va jusqu'à prétendre que, la forme artistique étant la plus parfaite expression de la vérité, la philosophie elle-même doit retourner à la poésie et au mythe (2). Malgré cette exagération, il n'en a pas moins le premier émancipé l'art et fixé irrévocablement les bases de la science du beau. Il a, en même temps, provoqué un immense mouvement dans cette direction. Son enthousiasme s'est communiqué à ses disciples. La philosophie de Schelling n'a pas été étrangère à tous ces travaux qui ont eu pour but la connaissance de l'art sous toutes ses formes et dans tous ses grands monuments. Mais l'écueil n'était pas loin, savoir : la confusion des sphères différentes de la pensée, l'identification de l'art, de la religion et de la philosophie, des procédés et des formes qui leur sont propres. La religion est devenue une espèce de poésie. De ce moment date la dévotion à l'art. Le sentimentalisme, le mysticisme et le symbolisme ont fait irruption partout dans la science et dans l'histoire. Nous ne sommes pas restés en France étrangers à cette influence.

D'un autre côté, Schelling n'a nulle part développé ses principes de manière à former un système homogène et complet. Dans l'*Idéalisme transcendantal*, dans ses *Leçons sur la méthode des études académiques*, dans son éloquent discours

(1) Leçons sur la méthode des Études académiques, 14e leçon, p. 215 des *Écrits philosophiques*.

(2) *Idéalisme transcendantal*.

sur les *Arts du dessin*, dans un morceau sur *Dante considéré sous le rapport philosophique* (1), et dans des notes savantes sur les marbres d'Égyne, il a émis des idées générales et fécondes, indiqué la méthode, tracé quelques divisions ou traité des points particuliers, mais il n'a pas essayé d'embrasser la science dans son ensemble. Il a laissé le système à faire à ses successeurs.

Parmi ses disciples, *Ast* est à peu près le seul qui ait tenté de donner une théorie complète de l'art. Son travail n'est qu'une esquisse, où la forme souvent déclamatoire ne peut cacher la médiocrité du fond. De pareils ouvrages, bons pour résumer une science qui a déjà fait des progrès, sont plus propres à l'arrêter au début qu'à la faire avancer. On peut en dire autant des aphorismes de *Gœrrès* sur l'art.

Nous ne confondons pas dans cette catégorie des écrits de transition qui, comme ceux de *Novalis* (lequel tient de Fichte et se rapproche de Schelling), contiennent des vues profondes exprimées dans un beau style, ou des ouvrages comme l'Esthétique de *Schleiermacher*, qui par la manière élégante et claire dont sont développées la plupart des questions d'art, peuvent servir efficacement à en propager le goût. On doit aussi mentionner quelques traités particuliers qui, comme celui de *Bobrik*, sont sortis d'une autre école, celle de *Herbart*, et qui se recommandent par un mérite spécial d'analyse phychologique, par la finesse des remarques et le talent du style, enfin des publications moins sérieuses, comme celles de *Weber*, destinées à la conversation et aux gens du monde.

Mais ce qui manque à ces travaux, comme à tous ceux que

(1) Tous ces morceaux et ces écrits ont été recueillis dans le volume que nous avons publié sous le titre de : *Écrits philosophiques* de Schelling, 1847: Ladrange, rue Saint-André-des-Arts.

nous avons passés en revue, c'est la réunion des deux conditions nécessaires à la philosophie de l'art. Ce sont ou des spéculations abstraites et de simples analyses psychologiques, ou des recherches historiques et critiques, où se fait sentir la faiblesse de la théorie. Il reste donc à combiner les deux points de vue, et, par l'alliance des deux méthodes, à élever un système qui embrasse la science de l'art dans toutes ses divisions, où les principes et les règles soient vivifiés par la connaissance positive, et l'intelligence des œuvres de l'art.

L'accomplissement d'une pareille tâche était d'autant plus difficile, qu'elle exige dans le même homme des qualités rarement réunies et qui semblent s'exclure. Il fallait un philosophe qui possédât, au même degré, le génie métaphysique et le sens artistique; chez lequel, en outre, cette dernière faculté eût été développée de longue main par une étude sérieuse et variée des arts et de leurs productions à toutes les époques. Ajoutez d'autres qualités accessoires et néanmoins ici nécessaires, une forte et vive imagination jointe à un goût sûr et à un tact exercé, afin de pouvoir décrire et caractériser les formes de l'art et les œuvres principales de la littérature.

Personne, plus que *Hegel*, ne possédait toutes ces qualités. Et voilà pourquoi le cours d'Esthétique, malgré ses lacunes et ses imperfections, est jusqu'ici un ouvrage à part, qui n'a pas été et ne sera peut-être pas de longtemps surpassé.

Hegel a cela de commun avec Aristote, auquel il ressemble par plus d'un côté, d'être un esprit à la fois synthétique et analytique, spéculatif et positif. Personne n'a possédé à un plus haut degré, le génie systématique et n'a poussé plus loin l'effort de la spéculation.

Nous n'avons pas à examiner l'emploi qu'il a fait de cette faculté dans son système, mais simplement à la constater.

Venu après tant d'autres et en possession d'un principe supérieur, elle le rendait capable d'élever à la science de l'art un monument qui jusque-là avait reposé sur une base trop étroite, et que l'on avait tenté de construire avec des matériaux insuffisants ; il était en état d'en concevoir le plan, d'en coordonner les parties, de former un ensemble régulier et complet.

D'un autre côté, ce qui distingue éminemment ce puissant esprit, et ce qui a manqué, en particulier, à son prédécesseur Schelling, génie tout d'intuition, intelligence à grandes vues, mais incapable de descendre aux détails et aux applications de son principe, c'est la faculté de suivre le développement d'une idée dans toutes ses formes et dans ses plus lointaines conséquences ; l'habileté à décomposer les questions dans toutes leurs parties ; la patience et la sagacité qui ne les abandonne qu'après les avoir considérées sous toutes les faces ; en un mot, la faculté de s'intéresser au côté particulier, spécial, concret des choses, presque autant qu'à leur côté général et abstrait : c'est, en même temps, la fécondité jointe à la pénétration, qui lui fait répandre sur les points de détail une foule de vues ingénieuses, d'aperçus neufs et profonds qui étonnent les hommes les plus spéciaux et les plus positifs : c'est, enfin, l'originalité d'un esprit compréhensif, qui, lorsqu'il s'approprie les idées d'autrui, sait les présenter sous un jour nouveau et les rajeunir par une nouvelle explication. Nous croyons n'être pas démenti en disant qu'il est impossible de n'être pas frappé de la réunion de toutes ces qualités en lisant l'ouvrage que nous avons analysé et traduit, et que nous essayons maintenant d'apprécier.

On sait qu'une des parties les plus intéressantes des ouvrages de Hegel, ce sont ses vues sur l'histoire en général, et la manière dont il explique les événements ou les idées dont elle

retrace le développement. On lui a reproché d'avoir souvent fait plier les faits à ses vues systématiques, de les avoir altérés ou défigurés pour les faire rentrer dans ses théories.

Quelque fondé que soit ce reproche, toujours est-il qu'une foule d'explications vraies, profondes ou ingénieuses et fécondes, conservent leur valeur indépendamment du système général. Nulle part ce sens historique ne s'est plus révélé que dans tout ce que Hegel a écrit sur l'histoire de l'art.

Pour ce qui est de la connaissance des œuvres de l'art elles-mêmes, il est facile de reconnaître qu'elle est chez lui le fruit d'une observation immédiate et personnelle, non d'une érudition apprise et de renseignements puisés dans les livres. La manière dont il caractérise les monuments de l'art et les œuvres littéraires prouve qu'il parle non en érudit, mais en homme qui en a fait une longue et patiente étude; on voit qu'ils ont excité en lui un vif et durable intérêt. Nous citerons ici quelques mots empruntés à son biographe. «Certes, la vie de Hegel était d'autant plus favorable pour la composition d'une Esthétique, qu'elle embrassait toutes les périodes que le développement de cette science a parcourues parmi nous depuis quelques années...» «Hegel n'était indifférent à aucune production; mais, comme on peut le voir principalement par ses œuvres mêlées, il s'identifiait avec la vie des peuples et leur littérature dans toute leur étendue et jusque dans leurs manifestations les plus insignifiantes. Dans un commerce aussi varié et avec cette attention à laquelle rien n'échappait, il conservait sa force intérieure. Jamais il ne restait un miroir passif (1)....»

« Les trésors artistiques de Berlin, les expositions de tout genre, excitèrent son amour pour les arts au plus haut degré...

(1) Rosenkrantz, *Kritische Erlæuterungen des Hegel'schen Systems*, s. 182.

Hegel se jeta avec une joie juvénile et avec délices sur les objets variés que Berlin offrait comme aliments à son sens de l'art. Il recherchait, avec un agrément insatiable et sans se lasser, les concerts, les théâtres, les galeries, les expositions. Il faisait des extraits et des remarques pour l'histoire des beaux-arts (1). »

Ce qu'on ne peut également lui refuser, à un très-haut degré, c'est la faculté de comprendre et de sentir le beau sous les formes diverses qu'il appartient à chacun des arts de nous présenter.

« Il aimait passionnément la musique ; il possédait pour « la peinture un coup d'œil inné. Dans la poésie, il était par- « tout chez lui. Il avait pour la sculpture la capacité la plus « évidente, qu'il cherchait constamment à perfectionner (2). »

Quant à sa faculté d'apprécier les ouvrages d'art et de littérature, ses adversaires eux-mêmes n'ont jamais refusé de reconnaître en lui un grand critique. Et, en effet, on ne peut qu'admirer la profondeur avec laquelle il pénètre le sens des grandes compositions de l'art, les idées qui en forment le fond et les formes dont le génie a su les revêtir. C'est surtout quand il s'agit des grands maîtres et de leurs chefs-d'œuvre, d'Homère, de Dante, de Raphaël ou de Shakespeare, que se révèle la supériorité de sa critique. Ailleurs on ne peut nier la solidité et la finesse de ses jugements, une fécondité d'aperçus qui donne de l'intérêt aux choses les plus communes. Un des mérites de cet homme supérieur est de fuir l'originalité en restant parfaitement original ; de savoir adopter, quand il faut, l'opinion commune, qu'il défend alors avec une rigueur

(1) Rosenkrantz, *Hegel's*, Leben, s. 350.

(2) *Ibid.*, s. 347.

impitoyable contre la fausse originalité et les hypothèses hasardées. La manière dont il fait justice de l'opinion de Wolf sur l'unité dans les poëmes d'Homère en est un exemple. Beaucoup de ses jugements sur les auteurs et leurs ouvrages sont contestables sans doute, exclusifs ou d'une sévérité excessive. Il n'est pas exempt des préjugés de ses compatriotes. Quelquefois il peut paraître subtil; mais même alors il est encore ingénieux, il ouvre une voie et trace un sillon à la critique.

Il est une autre qualité que l'on ne s'attendrait guère à trouver dans un métaphysicien et un esprit aussi sévère, quoiqu'elle n'ait jamais manqué complétement à aucun homme de génie, je veux dire une féconde et riche imagination. Le nom seul de Hegel, en Allemagne comme en France, rappelle ce qu'il y a de plus abstrait et de plus obscur dans le langage et la terminologie philosophiques. On se figure donc aussi que ses idées sur l'art doivent être exprimées dans une langue hérissée de formules et de termes techniques propres à faire fuir les Muses. Or, il se trouve qu'en conservant le caractère de la langue qui lui est propre, ce logicien, qui a créé tant de termes bizarres, qui souvent voilent ses idées et les rendent inaccessibles même aux initiés, sait, quand il s'agit de questions moins ardues et de sujets moins arides, colorer sa pensée des images les plus vives et trouver les expressions les plus heureuses. Il est alors à la fois logicien et poëte. La formule et l'image, l'abstraction et la métaphore, se donnent la main. Sa pensée, pleine de séve et luxuriante, se déroule péniblement, mais dans un style pittoresque, plein d'énergie, de grandeur, de richesse et d'éclat (1), qui atteint au fond

(1) Voici ce que dit à ce sujet, dans sa préface, l'éditeur du *Cours d'Esthétique* de Hegel : « Quiconque a suivi avec intelligence et amour

et à la racine des choses. De là, les difficultés et les impossibilités d'une traduction littérale à laquelle nous avons dû renoncer pour suivre un procédé plus libre. Mais nous devons nous hâter de rassurer le lecteur, en ajoutant que notre préoccupation constante a été précisément de conserver et de reproduire la couleur de ce style. Les légers changements que nous nous sommes permis, et qui étaient commandés par la langue dans laquelle nous écrivions, n'altèrent pas plus la forme générale et la diction particulière à l'auteur que le fond de sa pensée (1).

l'enseignement oral de Hegel, reconnaîtra que sa supériorité consistait principalement, outre la force et l'abondance des pensées, dans la chaleur invisible qui rayonnait dans l'ensemble, ainsi que dans l'à-propos et la soudaineté de son improvisation, d'où s'engendraient les plus sagaces distinctions, les rapprochements les plus ingénieux, les images les plus grandioses, les détails les plus riches et les aperçus les plus larges.

« Dans ce haut entretien de l'esprit avec lui-même et avec la vérité intérieure, il trouvait, pour incorporer sa pensée, les mots les plus énergiques, toujours nouveaux dans leur familiarité, toujours nobles et antiques dans leur singularité. Mais, ce qu'il fallait admirer, c'étaient ces éclairs qui jaillissaient soudainement, ces étincelles du génie, dans lesquels la pensée la plus personnelle et la plus complète de Hegel se concentrait tout entière d'une manière inattendue. Ce qu'il y avait alors de plus profond et de meilleur dans l'intérieur de son âme s'exprimait avec une grande clarté d'images et de pensées, et produisait un indescriptible effet sur ceux qui étaient tout à fait capables de le comprendre. Au contraire, quant au côté extérieur de l'enseignement, il n'y avait que pour ceux-là seuls qui s'y étaient d'autant plus familiarisés par une longue habitude d'entendre le professeur, qu'il ne parût pas embarrassé. Ceux-ci se seraient trouvés plutôt distraits et troublés par la facilité, le poli et l'élégance du discours. » (Hegel's Werke, T. X. I, p. 27.)

(1) Un grand critique et un illustre écrivain, que nous voudrions pouvoir ici nommer, dans ses observations, du reste très-bienveillantes, sur notre travail, nous a, plus d'une fois, manifesté ses craintes

Sans doute l'œuvre de Hegel, telle qu'elle est, est loin d'être parfaite, elle laisse de grandes lacunes et des irrégularités. Mais c'est un monument plein de grandeur, digne de son objet comme de celui qui l'a élevé. Et, encore aujourd'hui,

au sujet du système de traduction que nous avons suivi. — Nous croyons devoir formuler ici notre réponse. 1° Sauf pour le premier volume qui est analysé et traduit en partie, c'est bien une véritable *traduction,* et non une *transformation,* que nous avons faite et voulu faire. Mais une traduction littérale était impossible ; ce qui est évident pour quiconque a lu, en allemand, une demi-page de Hegel. 2° Nous n'avions pas à traduire un ouvrage sorti de la plume de Hegel, publié par lui ou d'après ses manuscrits, mais un livre rédigé d'après les cahiers de ses disciples et les rédactions de ses leçons improvisées. M. Hotho, qui s'est chargé de cette tâche difficile et délicate, et, qui s'en est acquitté avec le plus grand talent, pour arriver à former un livre des matériaux qu'il avait entre les mains, s'est vu forcé à bien d'autres changements, comme on peut le voir dans sa préface, p. 7 et suiv. Quant à nous, nous nous sommes interdit toutes les libertés de l'éditeur de Hegel. Les nôtres sont uniquement celles d'un traducteur qui se voit contraint, par le génie et les règles de sa langue, à des changements dans la forme et la construction des phrases, à des retranchements ou substitutions de termes qui n'altèrent ni la pensée de l'auteur ni la couleur de son style, mais le rendent plus clair. Or, sur ce point, si M. Hotho a cru devoir au public allemand d'en agir ainsi, à plus forte raison y étions-nous autorisés, nous, qui écrivons pour un public français et dans une langue tout autrement sévère que la langue allemande. Nous ne pouvons ici mieux faire que de nous approprier les propres paroles de l'éditeur allemand. « Lire et entendre sont deux choses différentes, et Hegel lui-même, comme on le voit par ses manuscrits, n'a pas écrit comme il a parlé. *Je ne me suis donc pas interdit souvent un changement dans la division, l'ordre et la structure des différentes propositions, tournures, périodes* ; au contraire, c'est avec une fidélité scrupuleuse que je me suis efforcé de reproduire complétement, dans leur coloration propre, les expressions spécifiques, les pensées et les images, et de conserver, autant que je le pouvais, le coloris de sa diction, qui s'y empreint d'une manière vivante, et qui s'est fait reconnaître d'une manière durable dans les écrits et les cours de Hegel. » (*Ibid.*)

c'est elle qui représente le mieux l'état actuel de la science esthétique. Tout ce qui s'est écrit depuis en Allemagne sur le beau et l'art a été inspiré par Schelling ou Hegel. On a approfondi ou développé plusieurs points de détail, rectifié quelques vues erronées, discuté des questions accessoires, exécuté des travaux plus ou moins estimables d'érudition et de critique. Mais la science du beau et la philosophie de l'art n'ont pas fait un pas de plus, un progrès réel (1).

II. — Appréciation générale de l'Esthétique de Hegel.

Nous n'avons pas la prétention de juger ici à fond, encore moins de discuter en quelques pages, les principes et les idées que renferme l'Esthétique de Hegel. Nous devons nous borner à une appréciation sommaire et à quelques observations critiques.

D'abord, le titre d'*Esthétique*, donné à cet ouvrage, ne lui convient qu'imparfaitement, c'est une *Philosophie de l'art*. L'analyse de l'idée du beau, des jugements et des sentiments qui l'accompagnent, des autres idées qui s'y rattachent, comme celle du sublime, toutes ces questions et d'autres qui sont l'objet de l'esthétique générale, sont, sinon totalement omises, uniquement traitées dans leur rapport avec l'art, ou mêlées à

(1) Parmi ces ouvrages, on doit distinguer ceux de *Weisze*, *Système de l'Esthétique*, comme science de la beauté, Leipsig, 1830; de *Thiersch*, *Esthétique générale*, Berlin, 1846, et surtout celui de *Vischer*, *Esthétique ou science du beau*, dont les deux premières parties, qui ont paru en 1846 et 1847 (Leipsig), font vivement désirer la suite.

des considérations historiques et critiques. Dira-t-on qu'il était inutile de reprendre un sujet si longuement débattu et développé par les philosophes antérieurs, nous répondrons que ce n'est pas là une excuse. La métaphysique du beau fait partie intégrante de la science du beau. Dans l'exposition de la science, les questions doivent occuper une place distincte et proportionnée à leur importance. Nous signalons cette lacune parce qu'elle a été l'objet d'un reproche qui nous paraît fondé.

Nous regrettons aussi de voir traité, dans une introduction, un sujet comme celui *de la nature et du but de l'art*. Quelque supériorité que montre Hegel dans la discussion des opinions communes, la solution du problème de l'art est à peine indiquée et laisse le lecteur en suspens. Le point de théorie devait être abordé d'une manière directe et dogmatiquement exposé.

La *division* générale de l'ouvrage ne nous paraît pas non plus à l'abri de toute objection. N'eût-il pas mieux valu placer l'histoire des formes de l'art après la théorie des arts? Sans doute, le système des arts, tel que le conçoit Hegel, repose en partie sur leur développement historique, et nous ne nions pas qu'il n'ait su tirer de cette méthode des rapprochements ingénieux et féconds; mais nous persistons à croire que ce parallélisme de l'histoire et de la théorie est forcé, et que ce mélange n'est propre qu'à jeter de la confusion dans le système. L'économie et la clarté de l'ouvrage eussent gagné à une autre disposition. Hegel, comme en conviennent ses disciples et ses admirateurs, a abusé de la méthode historique, qu'il affectionne et où il excelle, mais qui nuit souvent à l'exposition théorique de ses idées.

On a vu le plan que l'auteur assigne à l'art dans son *rap-*

port avec la vie réelle et avec la *religion* et la *philosophie*. L'art est une des formes de la vérité absolue, une manifestation de l'idéal. Ainsi déjà l'avait défini Schelling; Hegel diffère de son prédécesseur en ce qu'au lieu de confondre ces trois formes il les distingue. L'art s'adresse à l'esprit par l'intermédiaire des sens; l'âme est en rapport avec la religion par la foi et la méditation; la philosophie est l'objet de la pensée pure. — Cette distinction est fondée. Mais si la raison, comme faculté de comprendre le vrai, conserve le premier rang parmi les facultés humaines, cela n'entraîne pas nécessairement la supériorité de la forme qui lui correspond. La religion agit sur l'âme avec une tout autre universalité et une tout autre puissance. A ce point de vue on pourrait même soutenir, comme l'a fait Schelling, la prééminence de l'art sur la philosophie. Cette erreur reparaîtra plus loin quand il s'agira de déterminer le rôle de l'art dans l'histoire et son avenir.

Hegel consacre un court chapitre à l'*idée abstraite du beau*. Placée ici, comme simple préliminaire à l'étude de l'idéal dans l'art, cette question, comme on devait s'y attendre, manque de développement et de clarté. Ce chapitre ne justifie que trop le reproche adressé plus haut.

Hegel a écarté de la science du beau l'étude du beau dans la nature. Que la science du beau renonce à décrire les beautés de la nature et abandonne cette tâche au poëte, cela se conçoit. Elle doit, au moins, constater ses caractères et définir ses formes principales. Aussi Hegel se voit-il obligé de traiter ce sujet comme préambule à la question du beau dans l'art. Le chapitre sur le *beau dans la nature* ne manque pas d'intérêt, surtout en ce qui concerne la description et la gradation des formes du beau physique. Nulle part ces formes où do-

minent la *régularité*, la *symétrie*, etc., n'avaient été définies avec cette précision, et personne n'avait aussi bien marqué leur progression. Mais si l'on considère l'ensemble, il est impossible de ne pas reconnaître l'insuffisance et la fausseté du point de vue général. Ceux qui connaissent la philosophie de Hegel n'en sont pas surpris. Qu'est-ce que la nature dans ce système? Elle n'est pas l'œuvre d'une intelligence personnelle qui l'a créée par un acte éternel de sa volonté, qui lui a donné des lois, et a déposé en elle ses propres idées. Elle est le développement de ce principe universel, de cette force aveugle qui s'appelle l'*idée*, et qui n'arrive à la conscience d'elle-même qu'à la suite d'une série d'évolutions, à travers les divers règnes. D'abord confondue avec la matière, dans le minéral, s'élevant à la vie dans la plante, à l'instinct et à la sensibilité dans l'animal, elle n'acquiert l'intelligence et la liberté que dans l'homme et dans l'humanité. Il est clair que ce système, loin d'être favorable à la contemplation du beau dans la nature, tarit la source de l'admiration et de l'enthousiasme à la vue des beautés qu'elle offre à nos regards. La magnificence de la création, la richesse de ses productions, ses harmonies visibles et cachées, ses beautés de détail et d'ensemble, le soin infini et la perfection qui se révèlent dans les plus petits objets : tout cela échappe au philosophe ou le laisse froid. Au lieu d'admirer la sagesse de l'ouvrier qui a façonné de telles œuvres et conçu l'ordonnance générale de l'univers, il n'y voit que les ébauches d'un artiste qui travaille à l'aveugle et ne sait ce qu'il fait, ou procède par tâtonnements. Le monde ne lui offre que des irrégularités choquantes ; sa beauté n'est qu'un reflet du règne supérieur où l'esprit se manifeste avec intelligence et liberté.

Aussi, après la description des formes particulières du beau

physique, ce qu'il y a de plus remarquable dans ce chapitre, c'est la manière dont Hegel caractérise les *imperfections* du beau réel. Partout ailleurs il exalte les œuvres de l'art au préjudice de celles de la nature. Mais le sentiment de la vie, de la fraîcheur qui anime les scènes de la nature, cet attrait irrésistible qu'exercent sur l'âme les beautés naturelles, la magnificence et la richesse de ses tableaux, tout ce qui fait la supériorité de ses œuvres sur celles de l'art et du génie de l'homme, est oublié, méconnu ou à peine pris en considération.

C'est lorsque Hegel arrive à traiter du *beau dans l'art* ou de l'*idéal* que, se dégageant de ses idées systématiques, il déploie les qualités que nous lui avons reconnues plus haut, et que son ouvrage devient réellement intéressant.

La nature de l'idéal dans l'art, l'opposition de l'*idéal* et du *réel*, sont marquées avec une précision que l'on chercherait vainement ailleurs. Ce qui est neuf surtout, ce sont les développements et les applications dans lesquels entre l'auteur quand il traite de la *détermination de l'idéal*. C'est alors que se révèle cette puissance d'analyse et cette richesse de vues qui le distinguent. Toute cette partie de l'ouvrage est pleine d'intérêt. On peut objecter, sans doute, que Hegel fait entrer dans la théorie générale de l'art des sujets qui appartiennent à un art spécial auquel il est donné de développer toutes les faces de l'idéal, à la poésie et en particulier à l'art dramatique. Quelque fondé que soit le reproche, on peut répondre qu'indépendamment de la manière remarquable dont il a traité le sujet, on doit lui savoir gré d'avoir rassemblé ici toutes les faces de cette question de l'idéal, sur laquelle on a tant disputé sans s'entendre. Il fallait montrer que l'idéal n'est pas une conception vague et, pour cela, le suivre dans

son développement à travers toutes ses formes, en maintenant l'identité du principe. Un autre service que le philosophe a rendu ici à la science de l'art et à la littérature, c'est d'avoir démontré, mieux qu'on ne l'avait fait jusque-là, que l'essence de l'idéal, ce sont les idées éternelles de l'âme humaine; que ces grands principes sont la base d'une action et en font le véritable intérêt; qu'ils sont les vrais mobiles qui font agir les *personnages*, et qu'en s'identifiant avec leur caractère et leurs passions ils sont aussi la source du vrai *pathétique*.

Nulle part, la question n'avait été traitée avec cette force, cette élévation et cette ampleur. Hegel y montre, beaucoup mieux qu'il n'aurait pu le faire par des raisonnements abstraits, l'alliance nécessaire de la morale et de l'art, tout en maintenant leurs limites et leur indépendance. Il n'est pas moins ferme et moins sévère dans la manière dont il envisage le côté extérieur des œuvres de l'art. Sous le titre de *Rapport avec la nature*, il traite avec une grande supériorité de la couleur locale, comme nous l'appelons. Partout est maintenue la prééminence du côté spirituel sur l'élément extérieur et matériel, du fond sur la forme, et en même temps leur correspondance et leur union. Ce qu'il dit des rapports de l'œuvre d'art avec le *public* est à la fois original et sensé. L'auteur sait, avec une égale force, faire ressortir les droits de l'art et ceux du public, concilier l'élément mobile et l'élément immuable dans l'art. Quant aux *qualités de l'artiste*, nous avons déjà reconnu l'insuffisance de ce chapitre, quoiqu'il contienne sur l'imagination, le génie, l'originalité, beaucoup de remarques intéressantes et justes.

La *deuxième partie*, où Hegel retrace le développement historique des *formes de l'art*, offre les mérites et les défauts

de sa philosophie de l'histoire. Dans le plan général, les divisions particulières et l'enchaînement des idées, on reconnaît souvent l'abus de la méthode *a priori*. Ce défaut, cependant, est moins sensible que dans ses autres ouvrages; et l'on voit qu'il est surtout préoccupé du besoin de systématiser les résultats positifs de l'érudition et de la critique. Aussi la plupart de ses jugements et de ses descriptions conservent leur valeur, indépendamment du système général. La métaphysique pose les jalons; mais l'auteur nous conduit par une route majestueuse, sur laquelle il sème avec profusion les aperçus les plus profonds et les descriptions les plus brillantes. Si ses explications ne doivent pas être toujours acceptées sans défiance, il est rare qu'elles ne jettent pas quelque lumière sur un des côtés du sujet. Le système sert au moins de fil conducteur à travers ce dédale des formes et des monuments du génie des peuples.

Quant à la manière dont Hegel caractérise les grandes époques de l'art, dont il suit sa marche et son développement, ou indique les causes de sa décadence, nous n'hésitons pas à affirmer que l'ouvrage conserve une incontestable supériorité sur tous les essais du même genre, où l'on ne rencontre ordinairement que des généralités vagues, ou des vues étroites.

La division en art *symbolique*, *classique* et *romantique*, substituée à l'ancienne division en art antique et art moderne, est plus complète et ne peut être contestée que dans les termes. Nous ne dirons rien des préliminaires un peu longs, mais instructifs et non sans intérêt, sur le *symbole en général*. Le symbolisme oriental, dans ses formes principales chez les peuples qui le représentent, est caractérisé avec une force et un éclat remarquables. On peut trouver arbitraire la gradation établie entre ces formes. L'*art persan* qui, du reste,

commence à peine à être connu, nous paraît envisagé d'une manière étroite et trop absolue; mais l'*art indien* et la mythologie indienne sont, à notre avis, supérieurement appréciés. Le jugement de Hegel est sévère; en y regardant de près, il n'est que vrai. Il fallait réduire à leur juste valeur le mérite de ces conceptions et de ces monuments, créations extraordinaires du génie de l'homme, mais où l'on cherche vainement les conditions de la beauté et du véritable sublime. A l'enthousiasme inconsidéré, à l'admiration excessive des archéologues et des orientalistes, devait succéder un jugement plus calme et un sentiment plus vrai. L'arrêt du philosophe restera sans appel.

Ce que Hegel dit de l'*art égyptien* est aussi remarquable. L'explication qu'il donne d'abord au point de vue de sa dialectique peut paraître obscure et subtile. Néanmoins l'idée principale qui fait le fond de cette religion et de ce culte, l'idée de la mort et d'un monde invisible; la supériorité de cette conception sur celles des autres religions de l'Orient; la manière dont en est déduit le sens des principaux monuments et des symboles de l'art égyptien; l'imperfection de cette forme de l'art et le point où elle s'arrête : tout cela est marqué avec une netteté et une précision philosophiques qui donnent à ce morceau un mérite propre à côté des recherches des savants qui ont essayé de trouver le sens de ces symboles et de résoudre les énigmes de l'art égyptien.

Le caractère de sublimité qui distingue la *poésie hébraïque*, quoique n'offrant rien de neuf, est aussi exprimé avec une grandeur et un éclat qui ne sont pas surpassés dans les écrits spéciaux composés sur les livres saints. On regrette seulement que la question du sublime ne soit traitée que d'une manière incidente.

Un point sur lequel nous avons passé légèrement dans notre analyse et que l'auteur développe avec complaisance, c'est cette forme de transition qu'il désigne sous le nom de *symbolique réfléchie* et à laquelle se rapportent la *fable*, l'*apologue*, l'*énigme*, l'*allégorie*, etc. Que ces formes caractérisent à quelques égards le tour de la pensée orientale, personne ne le conteste. Mais fallait-il en faire une forme spéciale de l'art et une époque, même de transition? N'eût-il pas mieux valu, tout en les signalant en passant, en renvoyer l'étude à la théorie de la poésie? Les détails que donne Hegel sur chacun de ces genres et qui sont du reste très-ingénieux, mis à leur place, eussent offert encore plus d'intérêt; ils n'auraient pas du moins retardé la marche de l'exposition. On serait cependant fâché de voir disparaître ce chapitre, d'un mérite spécial pour les littérateurs. L'article sur la *comparaison*, en particulier, est rempli d'observations aussi judicieuses que fines.

La manière dont Hegel caractérise l'*art grec* ou ce qu'il appelle la forme *classique* de l'art, n'offre d'abord en soi rien de neuf. Bien d'autres avant lui avaient considéré l'art grec comme l'expression parfaite du beau et de l'idéal. Sa formule elle-même, de l'accord de l'idée et de la forme, du fini et de l'infini, se retrouve dans Schelling. Mais ce qui lui appartient, c'est non-seulement d'avoir développé ce principe, en l'appliquant à toutes les productions de l'art grec, mais d'avoir beaucoup mieux, selon nous, qu'on ne l'avait fait avant lui, expliqué et déterminé les caractères de l'idéal grec, et montré les éléments divers dont il se compose, leur accord et leur harmonie. C'est ce que l'on peut méconnaître quand on relit les travaux de Winckelmann et de Creuzer. Sans doute, le chapitre sur le développement de l'idéal grec est trop long, et la mythologie y occupe trop de place. La plupart des détails sont

même empruntés à Creuzer; mais nulle part le développement de la mythologie n'avait été résumé avec cette netteté. Et quant à la nature idéale des divinités grecques, il n'y a rien qui en approche ni dans Creuzer ni dans Winckelmann. La position de l'artiste grec, son rôle dans la religion et l'accord de cette religion avec l'art sont également montrés avec une clarté supérieure. Enfin, si les causes extérieures qui ont entraîné la ruine du polythéisme et de l'art païen avaient été souvent développées, aucun philosophe, que nous sachions, n'a plus profondément indiqué les causes intrinsèques qui tiennent à l'essence même de cette religion. La transition de l'art antique à l'art moderne est marquée avec la même vigueur de pensée et de style; nulle part les raisons ne sont plus philosophiquement déduites. Aussi ce passage a une valeur spéciale à côté des écrits où cette transition a été représentée d'une manière poétique ou historiquement racontée.

Quant à l'art *moderne* ou *chrétien*, désigné sous le nom de forme *romantique*, par opposition à l'art classique, on doit rendre cette justice au philosophe allemand que non-seulement il a reconnu sa grandeur et sa supériorité sur l'art grec, mais que personne n'a caractérisé avec plus de vigueur la différence qui les sépare. Nul n'a mieux montré la profondeur du spiritualisme chrétien dans son opposition avec l'anthropomorphisme païen, et ne l'a fait dans un langage plus élevé, plus éloquent. Mais ce en quoi il excelle, c'est la manière d'en déduire les conséquences par rapport à l'art nouveau qui est né de cette religion. Les idées que cet art représente, les formes qui leur correspondent, leur accord nécessaire et les lois qui en dérivent forment une théorie solide et irréfutable. L'avantage de cette méthode employée par un aussi vigoureux esprit, c'est de présenter à la fois une démonstration sans réplique de

la distinction fondamentale des deux formes de l'art, et des règles différentes auxquelles elles obéissent tout en respectant les lois éternelles du beau. Tout ceci s'enchaîne, se lie et se soutient. Les éléments nouveaux introduits dans l'art chrétien; l'idée de l'infini dégagée des formes sensibles et transportée dans l'âme humaine; l'union de l'âme avec Dieu, la conscience de ses destinées immortelles, le sentiment de la personnalité; la manière nouvelle d'envisager la nature; l'idée de la souffrance et de la lutte comme condition de notre destinée; l'introduction du laid et le rôle qu'il joue dans les représentations de l'art; le caractère lyrique de ses productions, tous ces principes, qui seront appliqués ailleurs, sont ici marqués avec force et profondeur dans leur généralité. Quelques points sont insuffisamment développés : le merveilleux chrétien, les miracles, les légendes, etc. Le jugement sur les croisades est étroit et exclusif, et rappelle l'esprit du protestantisme. Mais l'*idéal chevaleresque* et les sentiments qui en forment le fond sont décrits dans des pages pleines d'intérêt. Le chapitre sur l'*idéal profane* et l'*indépendance personnelle*, qui fournissent l'occasion d'apprécier les principaux caractères des pièces de Shakespeare, est de la plus haute critique. Enfin les passages sur les causes de la décadence de l'art, dans les temps modernes, sur l'*imitation du réel*, sur le genre *humoristique*, plus contestables, sont pleins de verve, et contiennent une foule de remarques fort justes dans leur sévérité.

Il est fâcheux que la conclusion que l'auteur tire de cet exposé historique sur l'état actuel de l'art et ses destinées futures réponde si mal à notre attente. C'est, en général, le caractère de cette philosophie, si ingénieuse à expliquer le passé, d'être impuissante à deviner l'avenir. Elle a des formules pour toutes les époques; elle excelle à classer les événements

et les productions de l'esprit humain, dont elle saisit la pensée intime, la suite et l'enchaînement avec profondeur et sagacité. Mais s'agit-il d'en tirer des leçons pour la pratique ou des indications pour ce qui doit être un jour, elle reste muette, ou elle déclare elle-même qu'elle ne sait pas prophétiser. Au moins ne devrait-elle pas affirmer que rien de nouveau n'est possible, et annoncer la fin des choses. Quelle est en effet la conclusion que Hegel tire de cette remarquable exposition des formes de l'art aux principales époques de son histoire? c'est que, le cercle de ces formes étant parcouru et leur nombre épuisé, il ne reste plus qu'à les réunir, à les combiner et à les fondre ensemble. C'est l'éclectisme avec toutes ses conséquences et avec tous ses défauts, nulle part plus sensibles que dans l'art; je veux dire : 1° le défaut d'inspiration, de spontanéité; 2° le manque d'originalité, ou l'absence des deux conditions qui sont la vie même de l'art. En se développant et en exprimant toutes les idées, l'art s'est dépassé lui-même. Désormais libre de toute croyance et de toute forme particulière, il doit représenter toutes les idées et toutes les formes. Mais alors, que deviennent l'inspiration, l'enthousiasme, seuls capables de faire éclore les œuvres du génie? Pour réfuter l'auteur, nous prendrons ses propres paroles. Ne dit-il pas : « Tant que l'artiste s'identifie avec l'âme de ses conceptions « et reste attaché, par une foi vive, à une religion particulière, « il prend au sérieux ces idées et leur représentation. Elles « font la partie la plus intime de son être. C'est seulement « alors qu'il est vraiment inspiré, et que ses créations ne sont « point un fruit du caprice. Sans doute, dans les temps où la « croyance est pleine et entière, l'artiste n'avait pas besoin « d'être un homme pieux ; il suffisait que cette idée constituât « l'essence la plus intime de lui-même. Dans le développe-

« ment tout spontané de son imagination, il était immédiate-
« ment uni à l'objet qu'il représentait. L'œuvre d'art sort
« ainsi de l'activité non partagée du génie. L'allure de celui-ci
« est ferme et assurée; il conserve toute sa force de concen-
« tration et son intensité. Telle est la condition fondamentale
« pour que l'art se présente dans toute sa perfection.» (T. II,
« p. 519.)

Voyons donc ce qu'il va mettre à la place :

« De nos jours, chez presque tous les peuples, le développe-
« ment de la réflexion, la critique, et particulièrement en Al-
« lemagne, la liberté philosophique se sont emparés des ar-
« tistes. Tous les degrés de l'art romantique ayant été
« parcourus, ils ont fait table rase dans leur esprit. L'art est
« devenu un libre instrument que chacun peut manier con-
« venablement selon la mesure de son talent personnel, et
« qui peut s'adapter à toute espèce de sujets. L'artiste, par là,
« se tient au-dessus des idées et des formes consacrées, son
« esprit se meut dans sa liberté... Aucune idée, aucune
« forme ne se confond plus avec l'essence la plus intime et la
« plus profonde de la nature de son âme. » Chaque objet lui
est indifférent pourvu qu'il ne soit pas en opposition avec
cette loi tout extérieure, qui prescrit de se conformer aux
règles du beau et de l'art. » (*Ibid.*, p. 521.)

Si l'on voulait former des rhéteurs ou caractériser l'absence même d'originalité, d'invention ou d'inspiration, dans les arts et la poésie, je demande quels autres termes pourraient mieux convenir. Il est vrai que Hegel ajoute : « Il met tout son génie dans son œuvre; il tire celle-ci de sa propre substance, mais seulement quant au caractère général ou purement accidentel. » Et pour qu'on ne s'y méprenne pas, il continue en ces termes : « Ne demandez pas qu'il prête

davantage sa propre individualité aux personnages. Il a recours à son magasin de types, de figures, de formes artistiques antérieures, qui, pris en eux-mêmes, lui sont indifférents et n'ont d'importance que parce qu'ils lui paraissent les plus convenables au sujet qu'il traite. » (*Ibid.*, p. 522.)

En lisant ces lignes, on se demande quelle est la vraie pensée de l'auteur, s'il fait encore de l'histoire ou la satire de l'art actuel et de la littérature contemporaine, ou s'il donne une recette pour produire des chefs-d'œuvre. Dans tous les cas, si cette conclusion est vraie, elle est désolante, et il a raison d'annoncer la fin de l'art, de dire que son rôle est achevé. Nous doutons que les vrais artistes acceptent un tel jugement, et nous ne pensons pas non plus que ce soit là le dernier mot de la philosophie de l'histoire de l'art.

Cette conclusion, du reste, ne doit pas nous surprendre : elle s'accorde malheureusement trop bien avec le système général de l'auteur. Selon Hegel, le développement de l'art, comme des autres formes de la pensée, n'est autre que l'esprit, qui se dégage successivement des formes extérieures et acquiert la conscience réfléchie de lui-même dans l'humanité et dans les individus qui la composent.

L'esprit, d'abord confondu avec la nature dans l'art symbolique, puis identifié avec la forme humaine dans l'art classique, revient sur lui-même et prend conscience de sa nature infinie dans l'art romantique, et, alors, il se dégage des formes matérielles et sensibles, pour s'enfoncer en lui-même et se révéler son essence divine. « Ce développement de l'esprit a pour conséquence le retour de l'homme à lui-même, en vertu duquel il pénètre plus avant dans son propre cœur. L'art, dès lors, cesse d'être attaché à son cercle déterminé d'idées et de formes ; il se consacre à un nouveau culte, celui

de l'humanité. » Tel est, en effet, la conclusion finale : L'humanité, le culte de l'humanité, l'identité de la nature humaine et de la nature divine. Il était impossible de ne pas retrouver, au terme de cette exposition, les conséquences du panthéisme hegelien. — Mais nous aurions tort d'insister sur cette pensée, qui a reçu son développement dans d'autres ouvrages et n'est ici qu'indiquée. Tout se réduit à quelques phrases isolées et perdues, qui ne frappent que ceux qui ont le secret du système. Nous avons dû, néanmoins, les signaler, et, après avoir tant loué l'auteur, nous séparer ici nettement de lui; car notre admiration pour le génie de Hegel ne va pas jusqu'à nous faire partager les erreurs de sa doctrine.

C'est surtout dans la troisième partie ou dans le *Système des arts*, que l'œuvre de Hegel est supérieure à celles de ses devanciers. Chez ces derniers, en effet, on ne trouve guère que des classifications générales et des règles abstraites ou des détails superflus sur des points particuliers. Ici, nous avons d'abord un véritable système, où les arts sont coordonnés selon leurs rapports et forment une progression continue. Ensuite chaque art en particulier, considéré dans toutes ses parties, forme une théorie complète. Son côté particulier, comme son caractère général, devient l'objet des plus savantes analyses et des explications les plus ingénieuses. Les principes sont éclaircis par de nombreux exemples et par une critique profonde des œuvres de l'art et de la littérature. L'auteur y déploie toute la richesse de son esprit et un sens artistique et littéraire rare chez un métaphysicien. Pour toute cette partie, de beaucoup la plus étendue et la plus intéressante, notre critique sera encore plus incomplète que notre analyse.

D'abord le principe de la *division* générale, qui range

les arts d'après leur degré d'expression, nous paraît inattaquable. C'est le seul qui soit vraiment philosophique. Tout autre ne peut être pris que dans des caractères extérieurs plus ou moins arbitraires. Or, non-seulement le principe est nettement posé; mais la gradation, qui conduit d'un art à un autre, de l'architecture à la sculpture, à la peinture, est marquée avec une rigueur et une précision qui ne sont pas un des moindres mérites du système. Il est fâcheux que cette théorie vienne se compliquer inutilement d'une classification historique qui en altère la simplicité et la vérité.

Si, maintenant, l'on examine la manière dont chaque art est traité en particulier, on trouvera sans doute bien des lacunes, des points faibles, beaucoup d'erreurs de détail. Mais si l'on considère combien il est difficile à un même esprit d'être également versé dans la connaissance de chacun des arts, de traiter des questions si nombreuses et si délicates, et d'apprécier les œuvres si diverses du génie humain, l'on conviendra qu'il a fallu une rare universalité de savoir et de talent pour n'être pas trop inégal dans l'accomplissement d'une pareille tâche.

Dans l'étude de l'*architecture*, Hegel procède, comme on l'a vu, d'une manière purement historique. On ne peut tout à fait justifier cette méthode, en disant qu'il s'agit d'un art qui ne contient guère que des règles techniques. Hegel, du reste, en a fait l'emploi avec succès. Sa description des caractères de l'architecture aux principales époques de son histoire est intéressante. La division abstraite qu'il propose ne nuit en rien à la détermination plus précise des principaux types de l'architecture, orientale, grecque et chrétienne, et à leur développement.

Le caractère symbolique des monuments de l'Orient, de

l'Inde, et de l'Egypte en particulier, est d'un haut intérêt. Le passage de ce type d'architecture au type grec est fort ingénieusement tracé.

Le caractère particulier de beauté et d'utilité propre à l'*architecture grecque*, ses formes particulières et l'aspect général du temple grec, sa conformité avec le culte et le génie de la Grèce, tout cela est exposé avec une clarté et une simplicité vraiment classiques.

Cette description le cède encore cependant à celle des principaux caractères de l'*architecture gothique* et des parties de l'église chrétienne. Ce morceau est cité en Allemagne comme un des plus remarquables de l'ouvrage. Ce qui en fait la beauté, c'est la simplicité jointe à la grandeur. Il contraste avec la prolixité et l'emphase des descriptions banales devenues à la mode dans les romans ou les ouvrages plus sérieux.

L'opposition des deux genres d'architecture grecque et chrétienne est caractérisée en quelques mots d'une justesse parfaite. Le rapport de ces édifices avec leur destination et avec la pensée chrétienne, l'impression qu'ils produisent sur l'âme sont exprimés dans un style qui a quelque chose de la sublimité de ces monuments.

La partie consacrée à la *sculpture* offre des mérites particuliers d'un ordre distingué et qui sont dignes d'être remarqués. Ceux qui ont prétendu que Hegel n'avait fait ici que copier ou résumer Winckelmann n'ont pas lu attentivement ce dernier. Sans doute c'est à Winckelmann que l'on doit l'appréciation des œuvres de la sculpture antique ; il est le premier qui comprit les conditions et les règles du beau dans cet art, auquel se rattachent toutes les autres productions du génie grec. Depuis, beaucoup de recherches particulières ont ajouté aux connaissances positives sur les monuments et les écoles de

la sculpture ancienne et aidé à leur appréciation. Mais la théorie n'a pas marché du même pas que la critique et l'histoire. Winckelmann lui-même, tout en décrivant admirablement les formes de la beauté grecque, se borne ordinairement à les constater, ou s'il en cherche la raison, c'est dans des causes extérieures, telles que le climat, le genre de vie des Grecs, etc. Quand il veut s'élever à des considérations générales sur la beauté et sur l'idéal, il est vague, il énonce des qualités plus négatives que positives.

Dans la détermination des proportions et de l'harmonie des formes du corps humain, il s'égare dans des comparaisons tirées de l'architecture, ou il reste dans les généralités des systèmes précédents, sur la simplicité, l'unité, etc. Nous avons remarqué plus haut combien la faiblesse de ses vues théoriques avait influé, d'une manière fâcheuse, sur les travaux ultérieurs de l'érudition elle-même et de la critique. Le Laocoon de Lessing ne fait pas exception et n'ajoute rien à l'idée de la sculpture. Les écrits des Schlegel, de Müller et d'autres n'ont guère avancé le problème. Goëthe, dans ses Propylées, se borne à décrire. Schelling, seul, dans son discours sur les arts du dessin, émet, en quelques lignes, des idées neuves et élevées, et ramène au vrai point de vue de la théorie de cet art. Mais aucun ouvrage philosophique n'avait développé ces principes, cette tâche restait presque entière.

Hegel l'a remplie d'une manière remarquable, et tout le chapitre sur la sculpture est d'un bout à l'autre du plus haut intérêt. Sans doute, il s'est beaucoup servi de Winckelmann ; cependant, que l'on compare, et l'on verra que partout le philosophe donne la raison du fait que l'historien constate ; il refait ou achève sa théorie. Les détails archéolo-

giques s'éclairent alors de la haute et vive lumière des principes. Nous avons cité, comme exemple, la théorie du profil grec qui est aussi dans Winckelmann; il est impossible de ne pas reconnaître combien Hegel est resté original et, au point de vue philosophique, supérieur à son modèle. Nous ne parlons pas d'une foule d'observations de détail aussi fines que justes, qui lui appartiennent en propre, et qui suffiraient pour lui donner un rang distingué parmi les admirateurs les plus éclairés de l'art antique.

Il est difficile d'être complet en traitant de la *peinture*, même quand on se borne à l'exposition des principes de cet art. Ses conditions sont moins simples, ses moyens d'expression plus variés, son champ est plus étendu que celui des autres arts du dessin. Aussi, ne doit-on pas s'étonner que sur plusieurs points la théorie de Hegel soit insuffisante. Mais ce qui a nui surtout à cette théorie, c'est la prédominance du point de vue historique. Nous nous sommes déjà expliqué sur cette classification qui affecte chaque art à une époque particulière de l'histoire, l'architecture, comme art symbolique, à l'Orient; la sculpture, comme art classique, à la Grèce. Avec la peinture commence une nouvelle série, celle des arts *romantiques*, à laquelle appartiennent aussi la *musique* et la *poésie*.

Il est inutile d'insister sur ce qu'il y a de forcé dans cette distinction, qui cesse d'être vraie dès qu'elle est absolue. Que la peinture offre un caractère plus spiritualiste que la sculpture, c'est ce qui ressort de sa nature même et de la supériorité de ses moyens de représentation. Qu'elle exige une pensée plus profonde, un plus haut développement des sentiments et des passions de l'âme humaine; que, par là, elle soit plus en rapport avec la profondeur du sentiment chrétien, et que,

pour cette raison, elle n'ait atteint son plus haut degré de perfection qu'à la fin du moyen âge et dans les temps modernes, tandis que la sculpture, qui a son idéal dans l'antiquité, reste l'art grec par excellence, rien n'est assurément plus vrai, et personne n'a soutenu et développé cette thèse plus victorieusement que Hegel dans cet endroit de son livre où il expose le principe de la peinture.

Mais il y a loin de là à faire en quelque sorte commencer la peinture au moyen âge et presque à l'exclure de l'antiquité. Cela est encore plus faux de la musique, qui a vu diminuer la puissance de son action à mesure qu'elle faisait plus de progrès comme art, et dont les effets aujourd'hui sont loin de répondre aux prodiges racontés de la musique ancienne. Enfin Hegel lui-même est forcé de se contredire en disant que la poésie est l'art universel, et qu'elle convient à toutes les époques.

Il résulte de là que, dans la théorie de la peinture, Hegel n'a traité, à vrai dire, que de la peinture religieuse et de ce qui en fait le fond : l'idée chrétienne exprimée par ses œuvres. Il le fait avec sa supériorité accoutumée; mais ce point de vue absorbe tout le reste. A peine parle-t-il, par opposition, de la peinture de paysage. Il ne dit pas un mot de la peinture d'histoire et des autres genres. Les principes de la peinture, son mode de représentation et d'exécution, sont cependant exposés d'une façon remarquable, mais trop historique.

L'examen des caractères particuliers fournit l'occasion de revenir sur le même sujet, et de déterminer avec plus de profondeur la nature de l'*idéal* chrétien. Ce morceau, sur le *fond romantique* de la peinture, est, en effet, des plus beaux du livre.

Les moyens propres à la peinture : la perspective, le dessin, le coloris, sont un peu sacrifiés à ces sujets élevés.

Sur la *conception*, la *composition*, la *caractérisation*, nous nous sommes déjà expliqué dans notre analyse. Nous avons fait remarquer le mérite spécial de cette partie de l'ouvrage, qui contient beaucoup de remarques solides, et fournit les règles les plus sûres. L'esquisse historique du développement de la peinture marque avec précision les degrés principaux de son perfectionnement. Les différences de la peinture religieuse et de la peinture profane ressortent vivement, et d'une manière originale, dans l'opposition de la peinture italienne et de la peinture hollandaise.

Quoique Hegel, comme il l'avoue simplement lui-même, fût moins versé dans la connaissance de la *musique* que dans celle des autres arts, la partie de son ouvrage qui traite de cet art n'en est pas moins très-intéressante. Sa théorie peut être fausse ou incomplète sur bien des points; mais il est impossible de ne pas reconnaître combien de vues ingénieuses il a semées sur les questions, même les plus arides, et qui touchent à la partie technique, telles que la mesure, le rhythme, l'harmonie, l'accompagnement musical, le texte musical, l'exécution, etc.

Dans le morceau sur l'expression mélodique, il ne parle pas seulement en métaphysicien, on voit jusqu'à quel point il sentait profondément cet art, pour lequel il avait, du reste, une prédilection particulière. Quant aux principes mêmes, ou à ce qui concerne la nature de la musique, son mode d'expression, son rapport avec les autres arts et l'explication de ses effets, toutes ces questions sont traitées avec une clarté et une énergie de style qu'on n'est pas accoutumé à rencontrer dans les écrits sur la musique dus à la plume des compositeurs.

La théorie de *la poésie* exigerait à elle seule une apprécia-

tion spéciale proportionnée à son étendue et à son importance. C'est, en effet, une poétique complète qui pourrait former à elle seule un ouvrage à part, quoique elle soit intimement liée à l'ensemble. Hegel y traite, dans le plus grand développement, d'abord de la poésie en général, en elle-même et dans ses rapports avec les autres arts, avec l'éloquence et avec l'histoire, puis du langage poétique et des principes de la versification, etc. Enfin il donne un traité particulier des genres principaux : de la poésie épique, lyrique et dramatique. Cette poétique couronne dignement le système des arts, d'où elle tire une vive lumière.

Nous laissons aux littérateurs de profession le soin d'apprécier les détails de cette partie si remarquable de l'œuvre totale. Nous nous bornerons à jeter un coup d'œil sur le côté philosophique et sur les principes exposés dans notre analyse.

On ne peut nier que, dans cette partie comme dans les précédentes, Hegel n'ait beaucoup emprunté aux ouvrages composés sur ces matières. Un des caractères de son esprit, c'est une puissante faculté d'assimilation jointe à une originalité qui ne se dément jamais. Tout ce qu'il touche ou reçoit, il le transforme et se l'approprie par la manière dont il sait rattacher les idées d'autrui à son point de vue.

Il ne serait pas difficile de signaler bien des emprunts faits non-seulement aux auteurs allemands, tels que Lessing, Goëthe, les Schlegel, Bouterweck, Eberhard, Schelling, Solger, etc., mais même à des écrivains français qu'il a dû connaître, comme Marmontel, Batteux, etc.

Mais quant aux principes, quoique plusieurs soient bien connus, on peut dire qu'ils lui appartiennent par la manière dont il sait les coordonner et faire sortir de leurs rapports des explications nouvelles.

Ainsi, ce qu'il dit de la *poésie en général*, de ses rapports avec les autres arts, des caractères de la pensée poétique, du mode d'organisation des œuvres de la poésie comparées à celles de la prose, et en particulier de l'histoire et de l'éloquence, ajoute à ce que chacun sait une supériorité d'explication philosophique qui donne un intérêt particulier à ces questions. On ne trouve ni cette clarté ni cette vigueur chez les philosophes qui ont envisagé ces sujets d'une manière abstraite, ni la même abondance d'idées chez les auteurs qui les ont traités d'un point de vue plus littéraire en s'appuyant sur quelque théorie fausse, comme celle de l'*imitation* (Batteux), de l'*ironie* (Jean-Paul, Solger), ou sur des principes vagues (*Schlegel*), etc.

Quant aux questions relatives au *langage* poétique, et qui semblent plus spécialement du ressort de la littérature proprement dite, on conviendra que le philosophe, sans vouloir être neuf, a su les traiter encore d'une manière intéressante et même originale en les rattachant, plus étroitement qu'on ne le fait habituellement, à la nature et aux formes de la pensée poétique. Ce qu'il dit de l'image et de la diction poétiques, de la versification et de sa nécesité, emprunte de ce point de vue un caractère élevé et une autorité qui ne se trouvent pas ailleurs. Quant aux solutions positives, il faut savoir gré à sa raison de ne pas s'être écarté de l'opinion commune. C'est surtout dans la manière dont il essaye de caractériser les deux systèmes de versification ancienne et moderne qu'il se montre ingénieux. Cette explication prouve que la partie technique de l'art ne lui était pas étrangère, et que la forme comme le fond avait fixé son attention.

On admire avec quelle sagacité il a su rattacher ces questions secondaires à la plus haute théorie sur l'art. Le mérite

en effet de cette explication du système rhythmique et de la versification rimée n'est pas seulement d'être ingénieuse, mais de reposer sur les différences profondes de l'art ancien et de l'art moderne.

La division de la poésie en trois genres principaux est la division commune. On peut ne pas admettre les termes métaphysiques qu'il emploie pour désigner leurs caractères. Mais, il faut surtout examiner la manière dont le cadre est rempli. Or, si l'on considère l'ensemble des développements qui forment la théorie de ces trois genres, *épique*, *lyrique* et *dramatique*, on peut trouver sans doute des points imparfaitement traités, d'autres oubliés ou omis, des règles trop absolues, des jugements hasardés, inexacts ou trop sévères, des opinions exclusives sur les œuvres de la littérature, regretter que l'auteur ait partagé les préjugés de ses compatriotes sur la littérature latine ou française, ou trop abondé dans ses vues systématiques. Néanmoins, on ne peut contester les mérites élevés qui ressortent à côté de ces défauts, la supériorité avec laquelle certaines parties sont traitées, la profondeur du sens critique qui se révèle dans l'appréciation des grandes œuvres littéraires, comme celles d'Homère, de Sophocle, de Dante, de Shakespeare et de Klopstock.

Les rapports et les différences des trois genres sont indiqués avec une grande netteté, et suivis dans leurs conséquences.

La *poésie épique* est celui des trois genres qui est traité de la manière la plus complète. L'énumération des genres inférieurs, tels que l'épigramme, la poésie gnomique jette d'abord quelque confusion ; on aimerait mieux arriver plus directement au sujet. Mais le caractère général de l'épopée proprement dite, les parties essentielles qui la composent, l'état de civilisation qui lui est propre, la nature de l'action épique, les

causes, les situations qui l'engendrent, les idées qu'elle renferme, les puissances qui la dirigent, les personnages qui l'accomplissent, le destin, le merveilleux, la marche du poëme épique, son unité, tous ces points sont traités avec autant de solidité que d'élévation et d'éclat, et forment un ensemble savamment combiné qui plaît à la raison. Hegel prend pour type et pour modèle l'épopée homérique, qui lui sert d'explication et de preuve.

Le passage sur *Dante* et la divine comédie, dans l'esquisse historique qui termine, a aussi été justement remarqué.

La partie consacrée à la *poésie lyrique* nous paraît plus imparfaite et moins solide. Le principe de la personnalité, comme base de ce genre de poésie, vrai en général, conduit l'auteur à des applications forcées où l'on surprendrait même plus d'une contradiction. Mais nulle part il n'a montré plus de verve et d'esprit que dans les détails et les explications particulières. L'unité, la marche et le développement du poëme lyrique fournissent des remarques assez justes, mais trop peu développées. L'étude des diverses espèces que comporte le genre lyrique est également insuffisante. Le passage sur l'ode n'est pas ce qu'on attendait. En revanche, celui de la chanson et des chansons populaires est plein de charme et du plus vif intérêt. Les autres genres, l'épître, l'élégie sont à peine indiqués. Nous avons déjà cité les pages sur Klopstock, qui terminent l'esquisse historique.

La partie qui, avec d'incontestables mérites, laisse le plus à désirer comme étant nécessairement fort incomplète, est celle qui traite de la *poésie dramatique*. Le principe général, qui offre celle-ci comme simple réunion des deux autres genres, est insuffisant. Quant aux différentes parties de l'œuvre dramatique, Hegel ne considère que celles de *quantité*, pour parler

comme Aristote, savoir : l'unité, le mode d'organisation, la marche et la division des pièces de théâtre, et non celles de *qualité*, les mœurs, les caractères, etc. Ce n'est là que la charpente et la structure du drame et non ses éléments essentiels.

Il est vrai que les points essentiels relatifs au fond même de l'action, aux personnages, etc., ont été traités dans la première partie de l'ouvrage, dans la détermination de l'idéal, et que l'auteur y reviendra plus loin, soit dans l'article consacré aux rapports de l'œuvre dramatique avec le *public*, soit dans la partie historique. Ce n'est pas moins un défaut dans l'économie de l'ouvrage. Les questions n'étant pas à leur place, forment ici une lacune ; la théorie de l'art dramatique apparaît ainsi étroite et mutilée. L'attention est distraite par les questions accessoires, relatives à l'*exécution* et à l'*art théâtral*, qui du reste fournissent des observations justes et sensées. L'article consacré à la *tragédie*, à la *comédie* et au *drame* manque de clarté, faute de développement ; ce défaut est surtout sensible pour la comédie.

La partie vraiment intéressante est celle qui traite des différences du théâtre ancien et du théâtre moderne. Hégel retrouve ici toute sa supériorité. Le parallèle qu'il établit et qu'il développe ensuite sur tous les points essentiels de l'action dramatique, malgré quelques redites, nous paraît tracé de main de maître, et termine dignement l'ouvrage. Le caractère élevé et moral de la tragédie ancienne est retracé avec force et rationnellement expliqué par la nature des principes qui constituent le fond de l'action. Les caractères de la tragédie moderne ne sont pas moins nettement saisis et rattachés au principe de l'art moderne. Sur la comédie, Hégel est

beaucoup moins satisfaisant. Il est d'une sévérité excessive à l'égard de la comédie moderne. Comme la plupart de ses compatriotes, il ne comprend pas Molière, ni la Fontaine, dont il ne dit pas un mot à l'article de la Fable. Si ces préjugés sont moins pardonnables à un philosophe qu'à un critique passionné, comme W. Schlegel, il faut lui savoir gré du point de vue moral qui le rend si sévère à l'égard de la comédie moderne. Nulle part, en effet, n'apparaît plus clairement l'alliance nécessaire des principes éternels de la morale et de l'art que dans cette remarquable analyse des éléments du drame ancien et du drame moderne.

En résumé, nous croyons avoir légitimé le jugement émis au commencement de cet essai. L'ouvrage de Hegel, malgré ses défauts, ses lacunes et ses imperfections, par son étendue, les idées qu'il renferme, la solidité des principes, la profondeur des vues, la fécondité des aperçus et la richesse des détails, sa tendance morale élevée, l'intelligence avec laquelle sont traitées toutes les questions d'art et de littérature qui forment son objet, enfin par les qualités de style qui le distinguent, nous paraît le mieux représenter jusqu'ici cette branche intéressante du savoir humain qui s'appelle l'esthétique, ou la philosophie de l'art. On lui a reproché d'être presque entièrement conçu en dehors de la métaphysique de l'auteur. C'est probablement ce qui le fera vivre plus longtemps que le système.

FIN DU TROISIÈME ET DERNIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES

DU TROISIÈME VOLUME.

II. — POÉSIE LYRIQUE.

III. — POÉSIE DRAMATIQUE.

ESSAI ANALYTIQUE ET CRITIQUE

SUR L'ESTHÉTIQUE DE HEGEL,

PAR LE TRADUCTEUR.

I. — ANALYSE.

II. — CONCLUSION.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.



